YENİ TÜRK SİNEMASINDA ANLATIM

Doktora Tezi

Can KIZILÖZ

Eskişehir 2025

YENİ TÜRK SİNEMASINDA ANLATIM

Can KIZILÖZ

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Sinema ve Televizyon Doktora Programı

Danışman: Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Can Kızılöz'ün "Yeni Türk Sinemasında Anlatım" başlıklı tezi, 07/02/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin" ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Ana Bilim dalında Sinema ve Televizyon Doktora Programında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

		Ünvanı Adı Soyadı	**İmza**
Üye (Danışman)	**:**	Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER	.....
Üye	**:**	Prof. Dr. Barış KILINÇ	.....
Üye	**:**	Prof. Dr. Nesrin Aysun YÜKSEL	.....
Üye	**:**	Prof. Dr. Hasan AKBULUT	.....
Üye	**:**	Prof. Dr. Ali KARADOĞAN	.....

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

Prof. Dr. Nafiz Öncü CAN

ÖZET

YENİ TÜRK SİNEMASINDA ANLATIM

Can KIZILÖZ

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Sinema ve Televizyon Doktora Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Şubat 2025

Danışman: Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER

Yeni Türk Sineması tabiri 2000'li yılların ilk yarısından itibaren konuşulmaya başlanmış, sıklıkla da 90'ların ikinci yarısından itibaren film yapmaya başlayan genç bir yönetmen kuşağını işaret etmiştir. Yeni Türk Sineması, yeni yönetmenlerin de katılımıyla birlikte kazandığı çok sayıda uluslararası ödülle dikkat çekici bir performans sergilemiştir. Ancak bu filmlerdeki "yeni" tabiri biçimsel olarak tanımlanmamıştır. Biçimin, daha önce de sinema tarihinde "yeni" olanı tarif ettiği görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında Rus dilbilimciler eserlerdeki konvansiyonların farklılaştırılmasıyla yeni biçimin eskinin yerini alacağı fikrini ortaya atmışlardır. Rus biçimcilerin izinden giden David Bordwell, sinema filmlerinin yapısal özelliklerinin değerlendirebilmesi için film biçiminin üç boyutununu öne çıkarır: Anlatı dünyası, olay örgüsü yapısı ve anlatım. Bu çalışma "yeni olanı", izleyiciyi verilen biçimsel ögeleri yorumlayarak öyküyü inşa eden aktif bir kişi olarak tanımlayan yeni-biçimci yaklaşım üzerinden aramaktadır. Yeni biçimci yaklaşım, filmlerin kavranmasında izleyiciyi aktif olarak konumlandırmaktadır. Bu bakımdan yapıtlarda anlam; yapıt ve onu kavrayan, anlamlandıran kişi olarak çift yönlü bir şekilde incelenir. Bu bağlamda, Yeni Türk Sineması'ndan dört yönetmene ait, dört film seçilerek, eski sinemanın konvansiyonlarının değişip değişmediği ve bu konvansiyonların ne şekilde farklılaştırıldığı, sinemanın bu üç boyutu üzerinden araştırılmaktadır. *Kelebekler* (Karaçelik, 2018), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Ünlü, 2013), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Ceylan, 2011) ve *Koca Dünya* (Erdem, 2016) filmleri Yeni Türk Sinemasını, konvansiyonlardan ayrıştıran farklılıkları ortaya çıkarmak için seçilmiştir.

Keywords: Yeni Türk Sineması, Anlatım, Film Biçimi, Anlatı Yapısı, Farklılaştırma.

ABSTRACT

NARRATION IN THE NEW TURKISH CINEMA

Can KIZILÖZ

Department of Cinema and Television

PhD Programme in Cinema and Television

Graduate School of Anadolu University, February 2025

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Sırrı Serhat SERTER

New Turkish Cinema, uttered in the early years of the 2000s, frequently attributed to a young generation of filmmakers who began their careers in the mid-90s. With the participation of many new directors, New Turkish Cinema performed a salient effort, winning numerous international awards at the festivals. Yet, "new" in these films was not explained in terms of film form. Form expresses "new" in the arts as was seen earlier in the history of film. Russian linguists in the early 20th century proposed the notion that form in the arts defamiliarizes the conventions of the old, replacing it with the new form. Following the footsteps of the Russian formalists, David Bordwell proposes a poetics of cinema pointing out the three dimensions of the film form: The narrative world, plot structure and narration. This study therefore aims seeking "new" in terms of neo-formalist approach, which describes the spectators' position as an active person interpreting and building up the story through the formal elements given by the film. Neo-formalist approach positions the spectator an active person comprehending the film. Thus, meaning in film is analyzed bidirectionally: The film and the person who comprehends and interprets it. In this respect, four films by four directors of the New Turkish Cinema was selected to research what conventional elements of the old cinema was replaced by the new and in what terms did they defamiliarize the conventions through the three dimensions of cinema. *Kelebekler* (Karaçelik, 2018), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Ünlü, 2013), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Ceylan, 2011) and *Koca Dünya* (Erdem, 2016) was selected for formal analysis.

Keywords: New Turkish Cinema, Narration, Film Form, Narrative Structure, Defamiliarization.

ÖNSÖZ

Elka'ya…

Senaryo, sinema alanında en değer verdiğim konuların başında gelmiştir her zaman. Bazıları filmlerini tamamen kağıt üzerinde bitirir, bazıları içinse film yapım sürecinde alınan kararlar kasıtlı olarak gevşek bırakılabilir, tesadüflere yer açılabilir. Her durumda benim için senaryo filmin kendisidir. Böyle düşünmemin başlıca sebebi de senaryoyu film yapımında alınan tüm biçimsel kararlar olarak görmemden ileri gelmektedir.

Film ve reklam endüstrisinde gördüğüm en sorunlu alan da yine senaryo konusunda olmuştur. Bu nedenle Türk Sinemasında Senaryo Sorunu olarak başlamak istediğim bu çalışma, hem benim başladığım dönemdeki eksikliklerim hem de veri yetersizliği nedeniyle senaryodan çok da uzak olmayan ancak en az o kadar heyecanlı başka bir alana yöneldi. Yeni Türk Sinemasında Anlatım, sinemamızın geçmişiyle bugünü arasındaki biçimsel değişime, sinema konusunda oldukça nadir çalışmaların yapıldığı sinema estetiği ve biçim konularına eğilmiştir. Tezin bu aşamaya gelmesindeki en büyük pay ise hem kendi alanlarındaki bilgi birikimleriyle hem de insani yaklaşımlarıyla bu çalışmanın gelişimine yapmış oldukları büyük katkı ve yardımlarla hocalarımındır. Yakın zamanda hayata veda eden sevgili hocam Prof. Dr. Hakan Savaş, biçim gibi oldukça soğuk ve nesnel bir konuyu, bıkmadan, usanmadan, insani değerlerle ilişkilendirmem konusunda telkinlerde bulunmuş, yol göstermiştir. İçinden çıkamadığım tüm sorunlarda çok sevgili hocam Prof. Dr. Nesrin Aysun Yüksel her zaman çok net, çok açık ve kararlı bir şekilde çözüm yollarını göstermiştir. Tezime bu kadar sahip çıkan hocalarla çalışmak, büyük bir şans olmuştur benim için. Savunma jürimde yer alan ve kitaplarından tanıdığım Prof. Dr. Hasan Akbulut, oldukça kısa bir sürede çalışmaya hakim olmuş, önerileriyle büyük katkı sağlamıştır. Yine tez savunma jürimde yer alan Prof. Dr. Barış Kılınç, aynı şekilde tam olması gereken yere yaptığı dokunuşlar ve önerilerle çalışmaya büyük katkı sağlamıştır.

Oldukça karmaşık bir sistematiğe ve geçmişe sahip olan anlatım kavramı konusunda kullandığım Türkçe kaynakların büyük çoğunluğunun bir yerlerinde ya yazar ya da

editör olarak yer alan Prof. Dr. Ali Karadoğan, bu tezin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Bakmam gereken yerleri göstermiş, kendi tecrübelerini paylaşmış, eleştiri ve önerileriyle tezin bir parçası olmuştur. Hocalarımın hepsine çok teşekkür ederim.

Jürimde yer alan, hayat boyu birlikte çalışmak istediğim bu kadar kıymetli ve değerli hocaları bir araya getiren, çalışmanın ilk gününden, bu satırların yazıldığı ana dek, her zaman ve her koşulda bana ağabeylik yapan, çalışma dışında da her konuda fikir alışverişinde bulunduğum, dertleştiğim ve bir danışmandan çok bir dost olarak yanımda olan sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Sırrı Serhat Serter'e ise teşekkür borcum yok. İnsanlar dostlarına teşekkür etmezler.

Bu zorlu çalışmadaki en büyük şansım, çok değerli hocalarımla çalışma fırsatını yakalamam olmuştur. İyi ki varlar.

Can Kızılöz

İstanbul, 2025

07/02/2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "Bilimsel İntihal Tespit Programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Can KIZILÖZ

07/02/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Can Kızılöz

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI ..... **i**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ..... **ii**

ÖZET ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖNSÖZ ..... **v**

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ ..... **vii**

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI ..... **viii**

İÇİNDEKİLER ..... **ix**

TABLOLAR DİZİNİ ..... **xiii**

ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **xiv**

GÖRSELLER DİZİNİ ..... **xv**

1 GİRİŞ **1**

1.1 Problem **7**

1.2 Amaç **14**

1.3 Önem **14**

1.4 Varsayımlar **16**

1.5 Kapsam ve Sınırlılıklar **17**

2 ALANYAZIN **19**

2.1 Anlatı Yapısı ve Anlatım **19**

2.1.1 Anlatı **19**

2.1.2 Öykü **29**

2.1.3 Olay örgüsü 35

2.1.4 Anlatım 46

2.2 Sinemada Anlatı Yapısı ve Anlatım 52

2.2.1 Sinemada anlatı 52

2.2.1.1 Öykü ve söylem 55

2.2.1.2 Biçim 58

2.2.1.3 Anlatı yapısı 67

2.2.2 Sinemada anlatım 75

2.2.3 Sinema tekniği 84

2.2.3.1 Mizansen 86

2.2.3.2 Sinematografi 89

2.2.3.3 Kurgu 97

2.2.3.4 Ses 101

2.3. Sinemanın Poetikası 103

2.3.1 Anlatım 103

2.3.2 Olay örgüsü yapısı 105

2.3.3 Anlatı dünyası 106

2.4 Türk Sinemasında Anlatı Yapısı ve Anlatım 110

2.4.1 Türk sinemasında anlatım 146

2.4.2 Türk sinemasında olay örgüsü yapısı 160

2.4.3 Türk sinemasında anlatı dünyası 166

2.4.4 Yeni türk sineması 172

3 YÖNTEM 180

3.1. Araştırma Modeli 180

3.2. Evren ve Örneklem 186

3.3. Verilerin Toplanması ve Yorumlanması 188

4 BULGULAR 190

4.1 Kelebekler 190

4.1.1 Bölümlendirme 190

4.1.2 Anlatım 191

4.1.3 Olay örgüsü yapısı 206

4.1.4 Anlatı dünyası 211

4.1.5 Biçimsel özellikler 215

4.2 Sen Aydınlatırsın Geceyi 222

4.2.1 Bölümlendirme 222

4.2.2 Anlatım 223

4.2.3 Olay örgüsü yapısı 245

4.2.4 Anlatı dünyası 251

4.2.5 Biçimsel özellikler 255

4.3 Bir Zamanlar Anadolu'da 259

4.3.1 Bölümlendirme 259

4.3.2 Anlatım 261

4.3.3 Olay örgüsü yapısı 276

4.3.4 Anlatı dünyası 281

4.3.5 Biçimsel özellikler 284

4.4 Koca Dünya 289

4.4.1 Bölümlendirme 289

4.4.2 Anlatım 290

4.4.3 Olay örgüsü yapısı.....314

4.4.4 Anlatı dünyası.....317

4.4.5 Biçimsel özellikler.....319

5 SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....325

KAYNAKÇA.....347

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 2.1 Genette'in Anlatı Tablosu 25

Tablo 2.2 Öykü, Söylem ve Anlatım Terimlerinin Kullanımı 51

Tablo 2.3 Monomit ve Yazarın Yolculuğu 74

Tablo 3.1 Bölümlendirme (segmentation) Örneği 184

Tablo 4.1 Kelebekler Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması 221

Tablo 4.2 Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması 258

Tablo 4.3 Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması 288

Tablo 4.4 Koca Dünya Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması 324

Tablo 5.1 İncelenen Filmlerin Karşılaştırılması - Anlatı Dünyası 339

Tablo 5.2. İncelenen Filmlerin Karşılaştırılması - Anlatım 340

Tablo 5.3 İncelenen Filmlerin Karşılaştırılması - Olay Örgüsü Yapısı 340

Tablo 5.4. Konvansiyon - Yeni Biçim 341

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1 Anlatılarda Hiyerarşik Sınıflandırma 34

Şekil 2.2 Freytag Piramidi 37

Şekil 2.3 Anlatı Yapısı Diyagramı 41

Şekil 2.4 Yazar, Metin, Okur 42

Şekil 2.5 Öykü ve Söylem 56

Şekil 2.6 Gizlemiş (sanal) Halka 65

Şekil 2.7 Anlatı Yapısı Şeması 69

Şekil 2.8 Başlangıçlar, Ortalar ve Sonlar 71

Şekil 2.9 Freytag Piramidi (1900) 71

Şekil 2.10 Freytag Piramidi 72

Şekil 2.11 Üç Perdeli Yapı 72

Şekil 2.12 Campbell, Vogler, Field 75

Şekil 2.13 Anlatı Şeması 77

Şekil 2.14 Kurgu Stilleri 100

Şekil 2.15 Seyyit Han Filminin Dramatik Yapısı 163

Şekil 3.1 Boğa Gözü Şeması 185

Şekil 4.1 Kelebekler Filminin Anlatı Yapısı 207

Şekil 4.2 Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminin Anlatı Yapısı 248

Şekil 4.3 Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Anlatı Yapısı 279

Şekil 4.4 Koca Dünya Filminin Anlatı Yapısı 316

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1 Cemal başlığını tutuşturur 192

Görsel 4.2 Suzan anaokulunda 193

Görsel 4.3 Suzan ve Emre balık lokantasında.....195

Görsel 4.4 Kenan gece kulübünde.....196

Görsel 4.5 Cemal'in "benim annem intihar etti" dediği sahne 199

Görsel 4.6 Cemal, Kenan ve Suzan köy girişinde patlama sesine uyanır.....200

Görsel 4.7 İmamın yanından ayrılan kardeşler yıkılmış binaların arasında yürümektedir.....201

Görsel 4.8 Kenan'ın dokunduğu her şey elinde kalmaktadır.....202

Görsel 4.9 Gasilhane.....204

Görsel 4.10 Cenaze Sahnesi 205

Görsel 4.11 Cenaze Sahnesi 2.....205

Görsel 4.12 Patlayan Tavuklar 209

Görsel 4.13 Cemal, motorsiklet üzerinde, arkası dönük.....224

Görsel 4.14 Cemal motorsiklet üzerinde, bakış boşluğu bırakılmamış 225

Görsel 4.15 Sen Aydınlatırsın Geceyi Jeneriği 226

Görsel 4.16 Cemal ve Yasemin Akhisar semalarında 229

Görsel 4.17 Cemal ve Yasemin, bağımsız planlar 230

Görsel 4.18 Sen Aydınlatırsın Geceyi filminde kullanılan bir aşırı genel plan 231

Görsel 4.19 Anlatım, Cemal'in annesinin yandığı evi göstermekte 233

Görsel 4.20 Romeo ve Juliet göndermesi.....235

Görsel 4.21 Yasemin'in arka plan hikayesi 236

Görsel 4.22 Dündar ve Cemal: Her şeyi bilen ve hiçbir şeyi bilmeyen insanlar 237

Görsel 4.23 Cemal ve Defne'nin başlarına taş yağarken 239

Görsel 4.24 Cemal ve Defne'nin başlarına taş yağarken 2 239

Görsel 4.25 Cemal'in dünyası alt-üst olmuştur 241

Görsel 4.26 Cemal, Defne'nin kollarıyla zamanı durdurur.....242

Görsel 4.27 Cemal zamanı durdurmuş, uçağa ulaşmaya çalışmaktadır 243

Görsel 4.28 Cemal ve İrfan, İrfan'ın keklik kümesinin başında.....253

Görsel 4.29 Cemal, İrfan'ın kümesini ateşe verir, arkada yel değirmenleri 254

Görsel 4.30 Yuvarlanan elma.....265

Görsel 4.31 Muhtarın kızı 267

Görsel 4.32 Muhtarın kızı ve doktor.....268

Görsel 4.33 Muhtarın kızı ve savcı.....269

Görsel 4.34 Filmin giriş sahnesinde sadece Ramazan'ın önünde kola bulunmaktadır 269

Görsel 4.35 Muhtarın kızı ve Ramazan 270

Görsel 4.36 Muhtarın kızı ve Kenan.....271

Görsel 4.37 Muhtarın kızı ve Yaşar.....271

Görsel 4.38 Muhtarın kızının gölgesi.....272

Görsel 4.39 Uçsuz bucaksız kırsal.....275

Görsel 4.40 Kasabaya giriş 275

Görsel 4.41 Açılış.....291

Görsel 4.42 Ali ve Zuhal Üst Açı.....293

Görsel 4.43 Şehirden uzaklaşma 293

Görsel 4.44 Mola yeri 294

Görsel 4.45 Toprak yol 295

Görsel 4.46 Sazlık 295

Görsel 4.47 Ormana giriş 297

Görsel 4.48 Dere 297

Görsel 4.49 The Wheatfield 298

Görsel 4.50 Pond at Montegron 299

Görsel 4.51 Japanese Footbridge 299

Görsel 4.52 Ali'nin karanlıkta dönüşü 301

Görsel 4.53 Zuhal ağlamaktadır 302

Görsel 4.54 Zuhal'in gözünden gökyüzü 303

Görsel 4.55 Zuhal ağaç dallarına uzanmıştır 305

Görsel 4.56 Zuhal doğada çıplak ayakla gezmektedir 305

Görsel 4.57 Ayakkabılar 306

Görsel 4.58 Ali ve Zuhal ağaç dallarında 308

Görsel 4.59 Karanlık gökyüzü 309

Görsel 4.60 Zuhal keçiyle konuşurken 310

Görsel 4.61 Zuhal elindeki bıçağı Ali'nin boğazına doğru tutmakta 311

Görsel 4.62 Ali, Zuhal'i toprağa gömer ve yüzünü yapraklarla örter 311

Görsel 4.63 Zuhal Ali'nin boynuna ipi geçirir 312

Görsel 4.64 İp Zuhal'in boynuna geçirilmiştir 312

Görsel 4.65 Kuşların uçuşu 320

Görsel 4.66 Zuhal ve beyaz örtü 322

Görsel 4.67 Geride bırakılan beyaz örtü 323

1 GİRİŞ

Sanat alanında “yeni olanın” tarifini yapmak güçtür. “Yeni”, hem öznel bir bakış açısı olarak görülebilir hem de sanat tarihinin gösterdiği üzere sanatta yenilik, sürekli ve değişkendir. Daha dar bir alanda, Türk Sinemasında yeni olanın ne olduğunu tartışmak güç olsa da daha mümkün görünmektedir.

“Sinemada yeni nasıl tanımlanabilir?”, “Kendilerine bağımsız sinemacılar diyen bir grubun yarattığı akım mıdır yeni?”, “Sürekli değişen teknolojinin bir sonucu olarak yeni dağıtım ve gösterim yöntemleri midir?”, “Üretimi neredeyse durma noktasına gelen bir ülke sinemasının, yeni yapım olanaklarıyla birlikte aniden, gişede büyük başarı elde etmesi midir?”, “Bir grup filmdeki yenilik nasıl tanımlanabilir?”, “Dünya sinemasına yeni bir üslup kazandırmış olmaları mı gereklidir?”, “Bir izleyici sınıfına yazılmış bir manifestoları mı olmalıdır?”, “Yeni sinemanın varlığına kim karar verir ve onu kim tanımlar: Sinemacılar mı, eleştirmenler mi, izleyici mi?” Bunlar, Akser ve Bayrakdar’ın (2014, s. xi) editörlüğünü yaptıkları “*New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*” kitabının giriş kısmındaki sorulardır.

Sinema tarihi, yeniliklerin de tarihidir. Sinema, insan hayatında yerini aldığı andan itibaren sürekli ve hızlı bir gelişim göstermiştir. Bugün, klasik anlatım olarak bilinen tarz (*mode*), sinemacıların uluslararası bir katılımla icat ettikleri yenilikler, buluşlar ve denemelerin sonucudur. Sovyet sinemacıların montaj kuramı ve bu kuram çerçevesinde ürettikleri eserler[1] ya da *avant-garde* akımlarda görülen deneyler, sinemayı hem ileri taşıyan hem de yeninin üretimini sağlayan örneklerdir. Sinema tarihi boyunca verilebilecek pek çok farklı örneklerden biri de, özellikle etkisi bakımından, Fransız “Yeni Dalga” sinemasıdır.

"Yeni Dalga” kuramcıları ve yönetmenleri, iki büyük sorun tespit etmişlerdir: Birincisi, neredeyse tüm dünyadaki sinema pazarını ele geçiren ve sineması üzerinden kültürünü empoze eden Amerikan sinemasının Fransa’yı da etkisi altına almış olması, ikincisi de *cinema papa* (babaların sineması) dedikleri, yeniliğin yerine zanaati, yeni yönetmenlerin yerine eskileri, deneyler yerine eskinin büyük eserlerini tercih eden

[1] Klasik anlatımdan farklı olarak, tarihsel-materyalist tarz olarak da bilinmektedir.

geleneksel sinema endüstrisidir (Grant, 2006, s. 259). Yeni, hafif ve pratik ekipman, sahada çekim, tanınmayan aktörler ve küçük ekiplerle üretilen filmler sayesinde “Yeni Dalga”, Fransa’da film yapım-üretim sürecini radikal biçimde değiştirmiştir (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 398).

Auteur prensiplerine dayanan yeni nesil, genç Fransız yönetmenler, sanatçıların, dünyaya dair kişisel vizyonlarını ifade etmeleri gerektiğini savunmuşlardır. Bu vizyon sadece filmlerin senaryolarında değil, aynı zamanda üslubunda da belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Böylece, "Yeni Dalga” sinemacıları, kişisel sinemanın sadece yeni bir anlayışını ifade etmemiş, aynı zamanda film biçimi ve stiline de büyük yenilikler getirmişlerdir (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 397).

Fransız “Yeni Dalga” sineması, yönetmenlerin kendi senaryolarını yazdığı, geleneksel yapım-üretim biçiminden uzak, klasik anlatım normlarına saldıran, anlatılarında ortak tavırlar ve tematik benzerlikler taşıyan ve ortak bir amaç ve ideal çevresinde hareket eden bir akım olarak anılmaktadır. Bununla birlikte, “dünyaya dair kişisel vizyonlarını ifade etmek” cümlesinin de vurguladığı üzere, her yönetmen, anlatısını kendi ifade yöntemiyle, üslubuyla dile getirmektedir. Bu yönüyle “Yeni Dalga” sineması için “Alman Dışavurumculuğu" ya da “Sovyet Montaj Sineması” gibi biçimsel bir birlikten söz etmek de mümkün değildir (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 398).

Yeni, kendisini farklı biçimlerde göstermektedir. İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması, Yeni Alman Sineması, Yeni Brezilya Sineması ya da Üçüncü Sinema gibi örneklerin birleştikleri yer, yeni olarak adlandırılmalarının altında yatan sebep -kültürel, politik, ekonomik ya da toplumsal- film biçimindeki değişimlerin net bir şekilde görülebilmesidir.

“Yeni Dalga", dünya çapında önemli etkiler yaratmış, bir çok milli sinemaya örnek olmuştur. "Yeni Alman Sineması”, “Yeni Brezilya Sineması” ya da “Üçüncü Sinema” gibi girişimler, bu etkinin tezahürleridir. “Yeni Türk Sineması”, “Fransız Yeni Dalga Sineması” örneğindeki ve Sarris’in (1962) *Notes on the Auteur Theory in 1962* isimli makalesinde de belirttiği üzere “kişisel vizyonların ifadesi”, “senaryoların yönetmenlerce yazılması”, “kendine özgü üslupların geliştirilmesi” gibi film biçimine dönük ya da “düşük bütçe”, “küçük ekip”, “pratik ekipman”, “genç yönetmenler” gibi

yapım-üretimi ilgilendiren konularda benzerlikler taşımaktadır. Bununla beraber, "Yeni Türk Sineması'nın" yarattığı etki, geliştirilen teknikler, ortak idealler, amaçlar, birlik ve temalar bakımından "Yeni Dalga" ile karşılaştırabilecek niteliklerden uzak olduğu söylenebilir.

Daha mütevazi bir örnek, 1980 sonrası Amerikan sinemasında başlayıp, bugüne kadar süregelen, Hollywood filmlerindeki değişime ya da yeniliklere yönelik bir tartışma konusu olan "post-klasik anlatım" ya da "post-klasik tarz"[2] yaklaşımı üzerinden verilebilir. Thanouli (2006, s. 184), klasik tarza uymadığını öne sürdüğü *Moulin Rouge* (Luhrmann, 2001), *Chunking Express* (Wong, 1994), *Europa* (Trier, 1991), *Fight Club* (Fincher, 1999), *Aṁelie* (Jeunet, 2001), *Arizona Dream* (Kusturica, 1991), *Lola Rennt* (Tykwer, 1998), *Magnolia* (Anderson, 1999), *Million Dollar Hotel* (Wenders, 2000), *Natural Born Killers* (Stone, 1994), *Requiem for a Dream* (Aranofsky, 2000) ve *Trainspotting* (Boyle, 1996) gibi filmler üzerinden klasik tarzın büyük bir dönüşüm geçirdiğini öne sürmektedir. Bordwell (2006, s. 16), ise "post-klasik" ifadesini "anti-klasik" olarak yorumlamaktadır. Ona göre Amerikan Sineması zaten, anlatım tarzı bakımından (*mode of narration*) son derece muhafazakar yapımlardan, en sınırdaki deneysel filmlere kadar oldukça geniş örnekler barındırmaktadır. Amerikan Sineması sürekli olarak gelişimini sürdürmekte, yenilikleri asimile etmektedir, bütün olan biten de budur. Klasik anlatı, teknolojik gelişmelere, değişen dünyaya ve zamana karşı hala eski normlarını korumaktadır.

Yine de Thanouli'nin (2006, s. 185-186) yaklaşımı "Yeni Türk Sineması" açısından önemli ipuçları barındırmaktadır. Örneğin *Amelie* ve *Lola Rennt* gibi bazı filmlerde, anlatıdaki amaç güdümlü nitelikler gevşetilmiştir. *Fight Club* ve *Arizona Dream* gibi yapımlarda ekran süresinin önemli bir kısmı, *diegetik* olmayan yollarla, karakterlerin sosyal ve psikolojik özelliklerine ayrılmıştır. Olay örgüsünün gelişimi, olayların epizodik serimlenmesi pahasına yavaşlatılmıştır. Post-klasik anlatılarda protagonistlerin sayısı artmıştır. Klasik gerçekçi geleneğe kıyasla, post-klasik anlatım göstermektedir ki *Requiem for a Dream* ve *Fight Club* gibi filmlerdeki halüsinasyon ve zihinsel sorunların

[2] İng. *post-classical mode*. Thanouli (2006, s. 185) post-klasik tarzı, klasik anlatı, sanat sineması, tarihsel-materyalist ve parametrik tarzlara ek, beşinci tarz olarak önermektedir.

yansıtıldığı uzun sekanslar, Amerikan sinemasındaki yeniliklerin, büyük değişimin önemli işaretleridir.

Yeni Türk Sinemasına, bu iki farklı yaklaşımın önerdiklerinin arasında bir düzeyde bakılabilir. Yeni Türk Sineması, Fransız Yeni Dalga Sineması gibi ortak bir manifesto üretebilmiş, yönetmenlerin ortak amaçlarının neticesinde ortaya çıkan, ulusal ya da sanatsal bir akım olarak ya da bir başka tarza, örneğin Amerikan Sinemasının tarzına karşı kendini konumlandırmış bir anlayışla ortaya çıkmamıştır. Bununla birlikte Thanoluli'nin post-klasik tarzı öne sürmesindeki gerekçelerden daha fazlasını taşıyor gibi görünmektedir.

Türk Sineması tarihine bakıldığında görülmektedir ki, Türk Sinemasının bazı dönemleri daha önce de "yeni" olarak adlandırılmıştır. Alim Şerif Onaran (1994a, s. 104) 1963 sonrasını "Yeni Türk Sineması", Nijat Özön (1983) 1970 ve sonrasını "Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi" şeklinde tanımlamışlardır. 1980 sonrası Türk Sineması da "yeni" dir. Zira "Yeşilçam" ve onunla birlikte varolan yapım-üretim modeli ortadan kalkmış, televizyon insanların hayatına yerleşmiş, izleyici sinemadan büyük ölçüde ayağını çekmiş, vhs video ve seks filmleri dönemi başlamıştır. Onaran (1994a) Türk Sinemasını "yeni gerçekçilikle" ilişkilendirerek, "ulusal sinema", "milli sinema" kavramları üzerinden kültürel ve politik bağlamda bir "yeni" arayışına girmiştir. Özön (1983) ise belirttiği dönemle ilgili olarak Lütfi Akad, Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney sinemaları üzerinde durmaktadır. Türk Sinemasında yeniliğe dair tartışmalar genellikle yapım-üretim, endüstri ve büyük toplumsal olaylar çerçevesinde ele alınmıştır.

Nihayet 1990'lı yıllarda da yapım-üretim pratiğinin değiştiği görülmektedir. 1990'lı yıllarda Türk Sineması yok olmanın eşiğinden dönmüş, yapım-üretim pratikleri hem ana akımda hem sanat sineması alanında önemli değişim geçirmiş, yeni teknolojiler üretime dahil olmuş, sosyal ve kültürel yaşam önemli dönüşümlere uğramıştır. Suner (2006) Yeni Türk Sinemasını her iki tarzda, hem ana akım hem de sanat sineması alanlarında, kimlik ve aidiyet prensipleri etrafında şekillenen bir sinema olarak tanımlamıştır.

Suner'in tespiti, daha önceki "yeni" Türk Sineması arayışlarında olduğu gibi önemli ve isabetlidir. Bununla birlikte dünya sinema tarihinde görüleceği üzere, "yeni" , ortaya çıkan eserler üzerinde görülmektedir. "Fransız Yeni Dalga" sineması ve aynı isimle

anılan bir çok farklı ulusal "yeni sinemalar" kendi konvansiyonlarına karşı yeni biçimler geliştirmeleriyle öne çıkmaktadır. Yeni Türk Sinemasında, sanat sineması alanında yönetmenlerin kendi filmlerinin yapımcılığını üstlendiği, senaryoları kendilerinin yazdığı ve yeni deneylerde bulunmaktan kaçınmadıkları görülmektedir. Bununla birlikte Fransız Yeni Dalga sinemasında olduğu gibi yeni nesil Türk yönetmenlerin ortak bir hareket içinde bulunmadıkları, benzer tematik konuları ele almadıkları veya ortak anlatım tekniklerini kullanmadıkları da görülmektedir.

Sinemada "yeni", orijinallik; yeni bakış açıları, fikirler ve teknikler, geleneksel olandan uzaklaşma, teknolojik; çekim ekipmanı, kurgu olanaklarının gelişmesi, kültürel bağlam; yeni gelişmelere bağlı yeni içerikler, sinemanın doğasına özgü tekniklerdeki değişim ya da sinemasal anlatımdaki değişimler şeklinde sınırlı bir alanda incelenebilir.

Bu bakımdan Akser ve Bayrakdar'ın (2014, s. xviii-xix) Yeni Türk Sinemasının varlığına dair öne sürdükleri teklifler önemlidir. Bunlardan birincisi Yeni Türk Sinemasının yeni bir sinemasal tarz olduğu yönündedir. Yeni yönetmenler, eski sinemanın yönetmenlerine kıyasla sinema okullarından yetişmiştir ki aynı zamanda bu yeni sinema, küresel dönüşümlerin de bir parçasıdır. Bir başka öneri ise, Yeni Türk Sinemasına bir festivaller sineması olarak bakmaktır. Buna göre Yeni Türk Sineması ulusal ve uluslararası film festivalleriyle geliştirme ve dağıtım konularında organik bir bağa sahiptir. Bu bakımdan film geliştirme fonları ve film festivallerinin kılavuzluğu yeni sinemayı ulusaşırı ticari, elit bir kültürel üretime doğru itmektedir.

Edebi metinlerin bilimsel olarak, somut verilerle incelenebilmesi için sistematik analiz yöntemleri geliştirmeye çalışan Rus biçimciler, kültürel-tarihsel ve psikolojik yaklaşımları devre dışı bırakarak metinlerin kendilerine dönmüş ve eserleri yakın incelemeye tabi tutarak yeni yöntemler geliştirmeye çalışmışlardır. Eikhenbaum'un (2021, s. 31) deyişiyle biçimcilerin amacı "biçimsel yöntem ya da yöntem-bilimsel bir dizgenin oluşturulması değil", özerk ve somut bir bilim arayışından doğmuştur. Biçimciler açısından önemli olan bir yöntem sorunu değil, "inceleme konusu olarak yazın sorunudur". Biçimcilerin amacı, yöntem-bilimsel ya da estetik olarak hazır bir dizgenin esinlediği değil, konunun özgül niteliklerinin incelenmesidir.

Rus biçimcilerin önde gelen isimlerinden Shklovsky (2021a, s. 71), sanatın "imgelerle düşünmek" olduğunu ifade eder. Sanatın amacı ise nesne duyusunu bilenen, tanınan haliyle değil, görünen şey olarak vermektir. Bu nedenle sanatın tekniği,

> …nesneleri farklılaştırma, biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini arttırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir, sanat nesnenin oluşunu hissetme aracıdır, daha önce olmuş olanın sanat için önemi yoktur (Shklovsky, 2021a, s.78).

"Bir nesneyi sanatsal bir olguya dönüştürebilmek için, onu yaşam olguları dizisinden çıkarıp almak gerekir." (Shkolvksy, 2021b, s. 173). Yani nesneler alışılmış tanımlamalarından uzaklaştırılmalı, yeni bir anlam kazanmalıdır, imgeleri yeni bir şekilde ifade etmelidir.

Sanat sineması, klasiğin karşısındadır, kalıcı anlatımsal boşluklar yaratarak, izleyicinin *fabula*yı[3] inşa etmesini güçleştirir. Sanat sineması, sebep sonuç ilişkilerini bozar, klasik normdan sapar, kendi yenilikçi normunu inşa eder (Bordwell, 1985, s. 212-213).

"Yeni biçim, …sanatsal faydasını yitirmiş eski biçimin yerini almak için ortaya çıkar" demiştir Shklovksy (1991, s. 20). "Yeni Türk Sinemasının" yönetmenleri, bakış açıları ve amaçları birbirlerinden farklıdır. Ancak buradaki temel mesele, imgeyi yeniden nasıl kurduklarıdır. Önemli olan, üslupları, hareket tarzları, dünyaya bakışları farklı da olsa, bu yeni nesil yönetmenlerin, birbirlerinden farklılıkları ve benzerlikleriyle eski sinemadan hangi yönlerden ayrıldıklarıdır. Böylece Yeni Türk Sinemasını önceki dönemlerde ayıran, "kendine özgülüğü nedir" sorusuna cevap aranabilir.

Bu bağlamda Yeni Türk Sinemasında "yeni" nedir sorusuna, bahsi geçen dönemde üretilen filmlerin, Türk Sinemasının konvansiyonlarından nasıl, ne kadar ve ne ölçüde ayrıştığını, Bordwell'in anlatım kuramı üzerinden bakmak, biçimdeki değişimleri, anlatımın nasıl kurulduğunu ortaya çıkararak bakmayı sağlayacaktır.

---

[3] Verilen zaman ve mekanda eylemlerin izleyici tarafından sebep-sonuç ilişkisine bağlı ve kronolojik olarak şekillendirilmesi, somutlaştırılması - öykünün ham maddesi; olaylar, mekanlar ve durumlar (Bordwell, 1985, s. 49).

1.1 Problem

Türk Sineması 1990'lı yıllarda büyük bir bunalım içine girmiş, 1995, 1996 ve 1998 yıllarında gösterime giren film sayısı 10'a[4] kadar düşmüştür ki, bu yıllar Türk Sinemasının tarihindeki en düşük üretimin yapıldığı dönemdir. Özellikle 1990'lı yıllar genelinde, film sektörü yıkıma uğramıştır. Bu on yıllık dönemde toplam 450 civarında film yapılabilmiştir. Aynı dönemde Türk siyaseti de faili meçhul cinayetler, ekonomik krizler, yolsuzluk skandallarıyla anılmaktadır. 1990'lı yıllar Türk siyasetindeki önemli gelişmelerden birisi de neo-liberal politikaların hızlıca uygulamaya sokulmasıdır. Bu siyasi değişim, görsel işitsel ortam açısından önemli değişimleri tetiklemiştir. Serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte televizyon reklamcılığı da hızla gelişmiştir. Küresel reklam firmalarının Türkiye'ye girmesiyle birlikte Avrupa ve Amerikalı yönetmenler, görüntü yönetmenleri, kurgucular, saç ve makyaj stilistleri vb. film personeli reklam filmlerinde görev almış, yerli endüstriye önemli bir bilgi birikimi (*know-how*) bırakmıştır. Reklam sektöründeki canlılık yeni teknolojilerin ithalatına da yol açmıştır. Sinema sektöründeki çöküş devam ederken, Warner Bros., UIP gibi küresel dağıtım firmaları yerli film pazarını eline geçirmiştir. Sinema salonlarında yabancı dağıtım firmalarının istediği filmler gösterime girebilmekte, Türk filmleri dışlanmaktadır. Dönemin genç kuşağının gözünde de Türk Sineması, birbirini tekrar eden yapımları, yabancı filmlerin, daha özelde Amerikan filmlerinin gösterişi altında ezilen, klişelerden oluşan ve bu nedenlerle de alaya alınarak "Türk Filmi" etiketiyle yaftalanmış bir sinemaya dönüşmüştür.

Ancak 1990'lı yılların sonu ve özellikle 2000'li yılların başından itibaren durum hızla tersine dönmüştür. 1990'lı yıllarda yaptıkları ilk filmlerle dikkatleri çeken Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim gibi genç yönetmenler, yukarıda anılan "Türk Filmi" tabiriyle uyuşmayan filmler üretmişler ve eserleriyle uluslararası ödüller kazanarak öne çıkmışlardır. Türk filmleri özellikle son 10 yılda çok sayıda uluslararası ödül kazanmıştır. *Bal* (Kaplanoğlu, 2010) 2010 yılında Berlin Film Festivali Altın Ayı, *Kış Uykusu* (Ceylan, 2014) 2014 yılında Cannes Film

[4] Buradaki rakamlar Hakan Erkılıç'ın (2002, s. 177) Devlet İstatistik Enstitüsü ile Türsak yıllıklarından tablolaştırdığı verilerden alınmıştır.

Festivali Altın Palmiye, *Koca Dünya* (Erdem, 2016) 2016 yılında Venedik Film Festivali Özel Jüri Ödülü ve *Kelebekler* (Karaçelik, 2018) 2018 yılında Sundance Film Festivali Büyük Juri ödüllerini kazanarak "büyük 5'li" diye anılan dünyanın en prestijli sinema ödüllerine ulaşmışlardır.

Bu istikrarlı yükselişi Suner (2006) "Yeni Türk Sineması" başlığı altında; aidiyet ve kimlik sorunu etrafında birleşen bir sinema olarak tanımlar. Atam'a (2011, s. 90-104) göre ise Yeni Türk Sineması, geçmişteki ideal tipleri, kahramanları saf dışı ederek, yerine toplumla uyuşamayan, düzene eklemlenemeyen yeni nesil karakterler üretmiştir. 1980 darbesi sonrasında yaşanan travmalara odaklanan Atam, Yeni Türk Sinemasındaki "yeni"nin, geçmişteki anlatım tarzını reddettiğini vurgular. Yeni nesil sinemacılarla izleyicilerin daha genç ve eğitimli olduklarından hareketle Arslan (2011, s. 21), küresel dönüşümün farkında olan, yerli ve yabancı yapımları karşılaştıran ve daha nitelikli filmler talep eden izleyici kitlesine, yine yeni nesil eğitimli yönetmenlerin yanıt verdiğini ifade eder.

2000'li yıllardan itibaren özellikle sanat sineması alanında önemli bir değişim yaşanmış, yeni ve birbirinden farklı anlatım stratejileri kullanılmaya başlanmıştır. Ele alınan yeni konular bu dönemin anlatılarının kendilerini inşa süreçlerinde, biçimsel stratejilerin belirlenmesinde önemli bir işlev üstlemişlerdir. Böylece öykü dünyası, bu dünyanın karakterleri ve onların sosyal çevreleriyle olan ilişkileri farklılaşmıştır (Karadoğan, 2018, s. 308-309).

Yeni Türk Sineması üzerine yapılan çalışmalar sosyoloji ya da kültürel çalışmalar kapsamında ele alınmıştır. Ancak sinema sadece toplumsal ya da kültürel bir etkinlik değil, aynı zamanda bir sanat dalıdır. Bu nedenle ortaya koyduğu eserlerin sinema estetiği yönünden de ele alınması gerekir, zira sosyolojik ve kültürel tespitler bahsi geçen dönemin "yeni" olarak tanımlanması için yeterli değildir. Eserlerin yeni olmanın koşullarını yerine getirmeleri gereklidir. Yeni Sanatla ilgili İsmail Tunalı (1983, s. 243) şöyle demektedir:

> Yeniliği aramak, hiç bir 'alışılmış - geleneksel' biçim ilkesine bağlanmadan, özgür olarak sürekli yaratmak demektir. Bu sürekli yaratma süreci, yeni resmin sürekli bir eylem (aktion) ve sürekli bir devrim içinde bulunmasını ister. Böyle bir yaratma eylemi ise, bir anlamda,

> insan bilincinin sürekli dışlaşmasını, sürekli olarak nesnelerin, var olanların öznelleştirilmesini (subjektivleştirilmesini) ifade eder (İsmail Tunalı, 1983, s. 243).

Bir sanat eserini doğru bir şekilde değerlendirebilmenin üç aşaması vardır. Bunun birincisi yapıtı anlamaktır. İkinci aşama yapıtın kendi alanındaki değerini belirlemektir. Bu aşamada "yenilik" sorunuyla karşılaşılığını ifade eden Kuçuradi (2009, s. 95-97), sanatta yenilikle ilgili "…çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta 'yeni' denebilir." demektedir. Değerlendirmenin üçüncü aşaması ise yapıtın önemini ortaya koymaktır, yani yapıtın insanlık ve etik değerler açısından anlamının ne olduğunu göstermektir.

"Yeni" Türk Sineması tabirinin geçerli olabilmesi için iki soruya cevap vermesi gerekmektedir. Bunlardan birincisi Yeni Türk Sinemasının önceki dönemlerden, Türk Sinemasının konvansiyonlarından farkının ne olduğu sorusudur. İkinci olarak Yeni Türk Sineması tabiri, bir ülke sinemasını, çok sayıda filmi kapsadığı için "bu dönemde üretilen filmlerin ortak özellikleri nedir?" sorusuna da cevap verebilmelidir. Bu bağlamda çalışmanın problemi, sinema estetiği çerçevesinde, yapıtın kendisini analiz ettikten sonra çevresiyle ilişkisini kurmak suretiyle, Yeni Türk Sinemasının nasıl tanımlanabileceği üzerine kurulmuştur.

Bu soruların cevabına ulaşmak için öncelikle film biçimi üzerine çalışmak gerekir. Film biçimi, bir film anlatısını meydana getiren tüm ögelerin birbirleriyle olan ilişkisidir, İsmail Tunalı'nın (1983) deyişiyle sanat eserinin "real" kısmıdır. "Real" kısım, eserin anlamından bağımsız olarak var olan, eserde bulunan, duyularla görülen, anlaşılan kısmıdır. Ancak bir de eserin "irreal" kısmı vardır ki bu kısım eserin üzerinde görülmez. "İrreal sfer", "real" kısmın "süje" tarafından kavranıp yorumlanması sonucunda kendini açık eden, "eserin *eidos*u, *essentia*sı, özüdür". O halde incelenmesi gereken, sanatçı tarafından film biçiminin nasıl stratejiler kullanılarak inşa edildiği ve bu sayede anlamın nasıl ortaya konulduğuyla ilgilidir. Buradaki anlam "açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü" (Tunalı, 1983, s. 71) ifadesindeki anlamdır.

Bordwell (2008, s. 98) anlatımı, "*syuzhet*[5] organizasyonu sayesinde izleyicinin *fabula*yı inşa etmesi süreci" olarak tanımlar. Genette'in (1983, s. 27) "anlatı içeriği" anlamında kullandığı *histoire* ve söylem ya da anlatının metni anlamında *discourse* ayrımıyla birlikte anlatıbilimciler, anlatıları bu iki temel kavram üzerinden incelemeye başlamıştır. Benzer şekilde Seymour Chatman (2008, s.17) anlatıları *story* (öykü- içerik) ve *discourse* (söylem- içeriğin ifade edilmesi) başlıkları altında inceleyerek sinemaya da uyarlar. Ancak sinema, sinema ortamının görsel-işitsel olması, söyleme farklı bir boyutun daha eklenmesini gerekli kılar. Filmdeki bir kesme, mizansendeki bir öge, sesteki bir değişim de çıkarımları etkilediğinden Bordwell (2008, s. 98), sinemasal anlatıları öykü ve söylem (olay örgüsü ve sinema tekniğinin bir arada kullanılması) şeklinde yeniden düzenler.

Olay örgüsü yapısı, *syuzhet* sisteminin organizasyonudur. Yani, öykü dünyasındaki eylemlerin ve durumların, belli bir örüntüde gelişimlerini organize eden yapıdır (Bordwell, 2008, s. 102). Anlatım; anlatı dünyasındaki karakterler ve izleyiciler arasındaki bilgi hiyerarşisini yönetir. Bakış açısının değişimi, olay örgüsündeki oyunlar, dış ses kullanımı, diegetik ya da diegetik olmayan tercihlerin tamamı anlatımın alanına girer. Bu özelliğinden dolayı Bordwell (2008, s. 97) anlatımı, filme etki eden küçük taktikler olarak değil de, tüm film boyunca etkisini gösteren bir örüntüler bütünü olarak tarif eder. Sinemacının stilistik tercihleri, aynı zamanda anlatımla ilgilidir, zira bütün bu tercihler izleyicinin kavrayışına etki etmektedir. Anlatım, izleyicinin filmdeki işaretlere erişim sağlamasıyla, izleyiciyi olan biteni kavramaya yönelik teşvik eder ki bu sürecin verdiği ürüne "öykü"[6] denir.

Film biçimi, bir filmi meydana getiren tüm parçaların birbirleriyle olan tutarlı ve bütünleyici ilişkisidir (Bordwell ve Thompson, 2013, s. 52). Biçim her filmin kendine has özelliklerini göstermesi bakımından önemli olduğu gibi aynı zamanda biçimdeki benzerlikler dönem, akım ya da kültürel incelemelerin de yapılabilmesine imkân

---

[5] Öyküdeki olayları ve durumları düzenleyen sistem - öykü materyalinin organizasyonu ve düzenlenmesi (Bordwell, 1985, s. 50)

[6] Bordwell öykü ve olay örgüsü ayrımını açıklarken, öyküyü teknik bir terim olarak kullanır. Öykü, bir anlamda *fabula*nın yerine -ancak daha sınırlı bir anlamda- kullanılır, izleyicinin olay örgüsü sayesinde edindiği çıkarımlarla inşa ettiği yapıdır.

vermektedir. Barsam ve Monahan (2016, s. 36-37), "sinema dünyasında biçim, sinemasal araçlar ve teknikle anlamı ve atmosferi inşa eden sinemanın dilidir…" derken her eserin, benzer konuların işlenmesinde dahi ayırt edici özelliklerinin biçimsel farklılıklar nedeniyle olduğunu vurgularlar. Bu yönüyle film biçimi aynı zamanda bireysel, toplumsal ya da dönemsel olarak sinemasal öykülemenin nasıl yapıldığının incelenmesi bakımından yol göstericidir.

*Fabula*nın izleyici tarafından inşa edilebilmesi, *syuzhet*nin (öykü materyalinin organizasyonu ve düzenlenmesi) ve sinema tekniğinin sanatçı tarafından düzenlenmesiyle ilgilidir. *Syuzhet* aynı zamanda *fabula*nın inşa edilmesine engeller çıkararak *fabula*nın inşa edilmesinde izleyiciyi yanıltabilir. Bundan ötürü *syuzhet*, filmin dramaturjisidir. Film tekniği de *syuzhet*nin görevlerini yerine getirir. *Syuzhet* sistemi sinema tekniklerinin kullanımını da yönetir (Bordwell, 1985, s. 52).

Sanatçının inşa ettiği şemalar, olayların sıralanması, mekânın/dekorun tasarımı, kamera kompozisyonu ve aydınlatma, renk ilişkisi, kurgunun temposu, hızı, sürekliliği ve ses kullanımının meydana getirdiği birlik ve bütünlüğü sağlar. Bu ögelerin bir araya gelerek oluşturdukları yapının analiz edilmesi, filmlerde anlatımının nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarır. Böylece sinemasal anlatıların yapılarındaki farklılıklar ve benzerlikler yorumlanabilir.

Türk Sinemasının 1950'li yıllardan itibaren, anlatılarını sinemanın kendine özgü araçlarını kullanarak ifade etmeye başladığı söylenebilir. Önceki yıllar tiyatrocuların tekelinde olan, sinemadan çok sahne sanatı özelliklerine sahip bir anlatı aracı olarak görülmüştür (Özön, 1962; Onaran, 1994; Abisel, 2005; Arslan, 2011; Karadoğan, 2014). Bu yıllar aynı zamanda Türk Sinemasının usta yönetmenlerinin de ilk filmlerini yapmaya başladıkları yıllardır. 1960'lı yıllarda Türkiye'de sinema kuramsal boyutta tartışılmaya başlanmış, "Türk Sinematek Derneği" kurulmuş, Türk Sinemasının ne anlattığı, nasıl anlattığı "Yeni Sinema Dergisi" (1966-1980), "Gerçek Sinema" (1973-1974) gibi dergilerde tartışılmış, eksikleri, avantajları, üretim biçimi masaya yatırılmıştır. Türk Sinemasının ulusal bir karakteri olup olmadığı sorusu ulusal sinema, milli sinema, toplumsal gerçekçi sinema, ticari sinema gibi oluşumlar ve kategoriler altında incelenmiştir. Bu kategoriler, yerli filmlerin anlatım tarzlarına ait özelliklerinden

çok filmlerde anlatılan konularla ilgilidir. Özellikle 1990 sonrasında yapılan çalışmalar göstermiştir ki Türk Sinemasının 1950 – 1990 yılları arasındaki anlatımında yukarıda bahsedilen kategorileri bir araya getiren ortak biçimsel özellikler bulunmaktadır. Örneğin yerli filmler öykülerini işitsel (sözel) olarak ifade etmektedir (Abisel, 2005, s. 277). Yani yerli filmler anlatılarını olay örgüsü ve sinema tekniklerinin düzenlenmesiyle değil, ağırlıklı olarak diyalogla aktararak ifade etme yolunu tercih etmişlerdir. Bir başka ortak nokta, melodram türünün yoğun olarak kullanıldığı yerli filmlerde inandırıcılıktan uzak ve tahmin edilebilir anlatım tarzıdır (Abisel, 2005, s. 99-100).

Susuz Yaz (Erksan, 1963) 1963 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı, *Sürü* (Ökten, 1978) 1978 yılında Locarno Uluslararası Film Festivali'nde Belçika Sinema Eleştirmenleri, *Yol* (Gören, 1982) 1982 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödüllerini kazanmıştır. Yaptığı üretime ters oranda 1982 yılına kadar toplam üç uluslararası ödül kazanabilen Türk Sineması, sadece 2010-2020 yılları arasında çok sayıda uluslararası ödül, beş tane de "beş büyük" arasında gösterilen festivallerin ödüllerini kazanmıştır.

Bahsi geçen 40 yıl boyunca Türk Sineması uluslararası üç ödül kazanabilmiş, 1990'lı yılların Türkiye'sinde yaşayan genç nesil tarafından yerli filmler, birbirini tekrar eden klişeler anlamına gelecek şekilde "Türk Filmi" (Abisel, 2005, s. 221; Atam, 2011, s. 82-83) diye nitelenmiştir. Bu durum, *Cahiers du Cinema* yazarlarının eski sinemaya dönük olarak *cinema papa*[7], yine Almanların *Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen*[8] ve *Papas Kino ist tot*[9] (Elsaesser, 1989, s. 95) mottolarını çağrıştırmaktadır. Bir nevi, "Türk Sinemasının öldüğü" ifade edilmekte ancak "yaşasın Yeni Türk Sineması" gibi bir cümle henüz kurulamamaktadır. Halbuki 2000'li yıllardan sonra durum tersine dönmüş, yerli filmler uluslararası prestijli film festivallerinde çok sayıda ödül kazanmaya başlamış, ticari sinema birçok ulusal sinemanın aksine iç pazarda kendi izleyicisi tarafından mükafatlandırılmıştır.

---

[7] Babaların sineması.

[8] Eski sinema öldü. Yeni olana inanıyoruz.

[9] Babaların sineması öldü.

Yeni Türk Sineması tabiri akademik çevrelerde büyük ölçüde kabul görmüş ancak birçok çalışmada da belirtildiği üzere henüz kuramsallaştırılmamış bir kavramdır. Buradaki "yeni" kelimesinin karşılığı belirsizdir. Eğer yeni ya da öncekinden farklı bir şeyden bahsediliyorsa, bu, daha önceki normdan farklı olmalıdır. O halde yeni bir normdan bahsetmek gereklidir. Yeni norm, farklılaştırılmış[10] olandır. Bu nedenle çalışmanın problemi, farklılaştırma üzerine kurulmuştur. Farklılaştırma, Shklovsky'nin (1991) sanat eserini tanımlamak için kullandığı özel bir terimdir. Shklovsky "Yeni biçim, eski biçimin yerini alır" derken, sanatçının imgeleri gerçekten oldukları ya da bilindikleri gibi değil, farklı bir şekilde, onlara yeni anlamlar yükleyerek kullandığını söyler.

Sanat eserleri, insanların sıradan yaşantılarındaki algılarına, ideolojik görüşlerine, diğer sanat eserlerine karşı olan alışkanlıklarını kırar. Farklılaştırma ya da alışkanlıkların kırılması, izleyicilerin yeni bir bağlamla karşılaşması ve alışılmadık biçimsel örüntülerle etkileşime geçmeleriyle gerçekleşir. Tüm sanatlar, en azından sıradan gerçekliği çarpıtırlar. Konvansiyonel bir filmde bile eylemler gerçek dünyada oldukları gibi değildirler. Anlam, sanat eserinin sonucu değil, biçimsel bileşenlerindendir (Thompson, 1988, s.11-12).

---

[10] Rus. *Ostranenie*. Shklovsky için sanatın temel amacı imgeleri olduklarından farklı bir şekilde ifade edebilmektir. Bunun yolu da sanatta biçimi değiştirmekten, farklılaştırmaktan, tanınmasını güçleştirmekten geçer. Sanatçı, bu teknikle, alışılagelmiş biçimi, bir diğer deyişle konvansiyonları bozar, normdan sapar ve eserini yeni bir biçim olarak, "yeni" olarak sunar. Shklovsky'nin icat ettiği bu kelime, *Theory of Prose* isimli kitabının 1991 tarihli İngilizce çevirisinde *enstrangement* olarak çevrilmiştir. Shkolovsky'nin yaptığı gibi çevirmen de, kelimeyi karşılayabilmek için İngilizce'de var olmayan bir kelime icat etmeye çalışmıştır. Bu bakımdan *enstrangement,* Türkçe'de tuhafımsılaştırma gibi bir karşılığa gelebilir. Kelime daha sonra İngilizce'ye *defamiliarization* (bilenenden farklı yapma) olarak çevrilmiştir. Türkçe kaynaklarda ise zaman zaman yabancılaştırma olarak kullanılmaktadır. Halbuki bu kelime, Brecht'in (*alienation*) terimiyle karıştırılabilir ya da zaten onun yerine kullanılmaktadır ki bu terimin Shklovsky'nin kastetmiş olduğuyla alakası yoktur. Yabancılaştırma, izleyiciye bir eseri izlemekte olduğunu sürekli anımsatan, onu öykü dünyasından koparan, rahatsız eden, dördüncü duvarı ortadan kaldıran ve doğrudan politik bir amaçla kullanılır. Halbuki farklılaştırma normdan sapmayı dile getirir. Bu bağlamda Todorov'un Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan çevirisinde, "Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri" (2021), kelime "farklılaştırma" olarak kullanılmıştır. Aynı terim, Akşit Göktürk'ün "Okuma Uğraşı" (1997) kitabında "sapma", Berna Moran'ın "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri" (2002) kitabında ise "alışkanlığı kırma" olarak kullanılmaktadır.

Yeni Türk Sinemasının anlatımı üzerine çalışmak, bu sinemanın biçimsel olarak nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarmak anlamına gelmektedir. Yeni Türk Sinemasının biçiminin, yani anlatımı meydana getiren bütün ögelerin ortaya çıkarılması, geçmişe dönük olarak nelerin değiştiğini, neyin farklılaştığının bulunmasını sağlayacaktır. Bu sayede Yeni Türk Sinemasının normlarından nasıl bir sapma gerçekleştirdiği ve ona neden "yeni" dendiği de açıklığa kavuşabilir.

Bu nedenle yukarıda ifade edilen problem kapsamında çalışma, Yeni Türk Sinemasında "değişenin ne olduğu" sorusuna film biçimindeki benzerlikler ve farklılıklar üzerinden cevap bulmaya çalışacaktır.

1.2 Amaç

Bordwell'in kuramında anlatım, sinema anlatılarının inşa süreci ve izleyici tarafından kavranarak yorumlanması ilişkisi bakımından çatı kavram olarak öne çıkmaktadır. Bir ulusal sinema, akım ya da yönetmenin eserlerini anlamak, bunlar hakkında yorumda bulunabilmek, o sinema, akım ya da yönetmenin eserlerinde kullandığı anlatımı kavramaktan geçer. Türk Sinemasını kavrayabilmek için de anlatımını çözümlemek, bilmek gerekir. Bu bağlamda çalışma, Yeni Türk Sinemasında "yeni" ifadesinin ne olduğunu araştırırken, aşağıdaki sorulara cevap aramaktadır.

1- Yeni Türk Sinemasının anlatımında eskiye göre bir değişim var mıdır?

2- Yeni Türk Sinemasında olay örgüsü yapısı nasıl kurulmaktadır, eskiye göre nasıl bir değişim geçirmiştir?

3- Yeni Türk Sinemasında anlatı dünyası nasıl kurulmakta, eskiye göre yenilikler getirmekte midir?

4- Yeni Türk Sinemasının anlatımı neleri farklılaştırmıştır?

1.3 Önem

Şu ana kadar yapılan literatür araştırmasında, Türk Sinemasının anlatımına dönük bir çalışmaya rastlanmamıştır. Anlatım, bir filmin ya da incelendiği mecraya göre bir film kümesinin genel karakteristik özelliklerini ortaya koyar. Bu çalışmada amaçlanan da Yeni Türk Sinemasındaki bu özellikleri bulmaya çalışmaktır. Yeni Türk Sinemasının

genel karakterinin ortaya çıkarılması, bu özelliklere bağlı olarak Türk Sinemasının sadece biçimsel olarak değil, kültürel, politik, sosyal, ekonomik olarak da yeniden ve etkili şekilde incelenmesine olanak sağlayacaktır.

Amerikan Sinemasında yap-boz (*puzzle films*) filmler adıyla anılan, son derece karmaşık bir zamansal yapıyla sunulan filmler gişede de başarı elde etmektedir. Anlatı berraklığı (*narrative clarity*) prensibiyle işleyen bir endüstrinin, nasıl olup da bu kadar karmaşık yapıları pazarlama alanına dahil ettiği ve bundan gelir elde ettiği, izleyicideki değişimin, konjonktürel dönüşümün ya da sinema teknolojilerindeki gelişmelerin habercisi olarak yeni çalışma sahaları yaratabilir. Ancak bunun için öncelikle yap-boz filmler tanımlanmalı, filmlerin anlatımı ortaya çıkarılmalıdır. Yeni Türk Sinemasını anlamak için benzer bir yaklaşımda bulunulabilir.

Yeni Türk Sinemasında anlatımın işlenmesi, Yeni Türk Sinemasının sinema tekniklerinin kullanımı ve biçiminin incelenmesi neticesinde ortaya çıkacak nitelikler, Türk Sinemasına ilişkin herhangi alandaki çalışmaların daha somut verilerle incelenebilmesinin önünü açacaktır. Örneğin, Yeni Türk Sinemasının taşra ile kurmuş olduğu yakın ilişki, anlatımı doğrudan ilgilendiren bir konudur. Zira anlatım, izleyici ve metin arasındaki iletişimi sağlama görevini de üstlendiğinden, bu ilişkiyi analiz etmek için öncelikle anlatımdaki yerini tespit etmek gerekir. Sinemada anlatımın, edebiyattaki anlatıcının yerine geçtiği söylenebilir. Bir anlamda, sinemasal anlatıcı, neden gözünü taşraya dikmiştir sorusunun cevabı, kültürel çalışmaları, sosyolojik yaklaşımları, politik tartışmaları da sağlam bir zemine çekecektir.

Bugün, sanat sineması alanında, örneğin Fransız Yeni Dalga Sineması tartışıldığında, ulusal bağımsızlık üzerine bir manisfesto tek başına anlamlı değildir. Halbuki anlatım, eserlerin klasik anlatıya karşı saldırılarını gösterebiliyorsa ancak, bu manifestonun somut delillere dayandığı söylenebilir. Bu bakımdan çalışmanın önemi, Türk Sinemasının ne olduğunu yapısal özellikleriyle ortaya koyarak, Türk Sinemasını somut bir zeminde baştan aşağı bir inceleme alanına çevirmektir.

Yukarıda bahsedilenlerden daha önemli bir başka husus ise Yeni Türk Sinemasının tarzını (*mode of narration*) ortaya çıkarmaktır. Yani, Yeni Türk Sinemasının anlatımı, Türk Sinemasının sadece geçmişle olan ilişkisini, farklılılarını ve benzerliklerini,

izleyicisi ya da toplumuyla kurduğu sosyolojik, kültürel ilişkileri değil, aynı zamanda Türk Sinemasının dünya sinemasındaki yeri, Türk Sinemasının sanatsal nitelikleri ve kendine has özelliklerinin de ortaya çıkarılmasıyla ilgilidir.

Yukarıdaki niteliklerin ortaya çıkarılması, aynı zamanda bundan sonraki süreçte Türk Sinemasının dönemlerinin yeniden yorumlanması, "Türk Sinemasında karakter", "Türk Sinemasında mekan", "Türk Sinemasında yapım-üretim pratiği" ya da "Türk Sinemasında Üslup" gibi başlıkların yeniden değerlendirilmesini, eserlerin sanatsal anlamda somut verilerle değerlendirilebilmelerinin önünü açacaktır.

1.4 Varsayımlar

Bu araştırma, aşağıda sıralanan varsayımlar doğrultusunda gerçekleştirilmektedir.

1. Sinema sanatında "yeni" kavramı "Yeni Dalga", "Yeni Alman Sineması", "Yeni Gerçekçilik", "Yeni İngiliz Sineması", "Yeni Hollywood" ya da adında "yeni" geçmese de yenilik, "yeni olma" vurgusuyla ortaya çıkmış olan "*avant-garde*", "Sovyet Montaj Sineması" ya da "Üçüncü Sinema" gibi akımlar, ayrı ayrı siyasi, ekonomik, toplumsal olarak değerlendirilmekle birlikte, bu sinemaları yeni yapan, en azından yeni olduklarının farkına varılmasını sağlayan, değişimi gösteren, filmlerdeki biçimsel değişikliklerdir.

2. Türk Sinemasının son döneminde -2000'li yıllardan itibaren başlamak suretiyle- anlatılar açısından ayırt edici biçimsel değişimlerin gerçekleştiği öngörülmektedir.

3. Yeni Türk Sineması, farklılaştığı, geleneksel Türk Sinemasının normlarından saptığı için yenidir. Türk Sinemasında normdan sapma elbette ilk defa gerçekleşmemektedir. Daha önce de Türk Sinemasının büyük yönetmenleri, örneğin Lütfi Ömer Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan, Yılmaz Güney ya da Ömer Kavur'un filmlerinde de farklılaştırma prensibinin işlediğini söylemek mümkündür. Ancak Yeni Türk Sinemasını yeni yapan temel prensip, bazı dönemlerde görülen bir ya da iki yönetmenin üsluplarındaki farklılık değil, 1990'lı yıllarda başlayan ve günümüzde sayıları artmış şekilde, onlarca yönetmenin, topyekün, normdan, konvansiyonlardan sapmalarında yatmaktadır.

4. Yeni Türk Sineması, yeni bir yapım-üretim pratiği geliştirmiş, film finansmanı yöntemini dönüştürmüş, eğitimli, teknik bilgisi yüksek, dünya sinemalarını takip eden yönetmenlerden meydana gelmektedir.

5. Yeni Türk Sinemasının dünya pazarında yer edinmesinin ardında, teknik ve entelektüel birikim, yeni teknolojilere hızlı adaptasyon ve içinde bulunulan dönemin sorunları yatmaktadır.

1.5 Kapsam ve Sınırlılıklar

Türk Sineması 1982 yılına kadar uluslararası alanda üç ödül kazanabilmiştir. Halbuki 1993 yılından 2022 yılına kadar 84 film, birden fazla uluslarası ödül almıştır ki bunların bir kısmı da "büyük beşli" diye geçen yüksek prestijli ödüllerdir. Yoğun miktarda uluslararası ödül, ülke sinemasının 1990'lı yıllardan itibaren uluslararası tanınırlığına dönük gözden kaçırılmayacak denli önemli bir veridir.

Yeni Türk Sinemasını Suner (2006, s. 34-37), *Eşkıya* (Turgul, 1996) ve *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) filmleriyle başlatır. *Eşkıya* filmi Amerikan Sinemasının ana eksinini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklıklar (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vs.) etrafında örülmüş bir öykü olarak, *Tabutta Rövaşata* ise Türk Sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisi olarak öne çıkmaktadır.

Yeni Türk Sinemasını sanat filmleri alanında temsil eden isimlerin arasında başlangıç aşamasında şu isimler bulunmaktadır: Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim. Ancak ilerleyen dönemde bahsi geçen yönetmenlere çok sayıda yeni isim katılacaktır.

1990'lı[11] yılların sonu ve 2000'li yıllar bu genç yönetmenlerin henüz deneylerini yeni gerçekleştirdikleri yıllardır. Sayıları da görece azdır. Halbuki 2010'lu yıllarda Yeni Türk Sineması, hem yönetmen ve film sayısı olarak büyük artış göstererek çeşitlilik kazanmış hem de 1990'lı yıllarda bu işin başlangıç aşamasında bulunan isimler artık sanatlarının olgunluk çağına girmişlerdir.

[11] Bahsi geçen yönetmenler arasında Reha Erdem, ilk sinema filmini 1988 yılında çekmiştir.

Arslan (2022, s. 449) Yeni Türk Sinemasının başlangıcını politik iklimdeki değişikliklere bağlayarak 2000'li yılların başlarına getirir. 2020 yılında yaşanan pandemi sinemayı da olumsuz etkilemiştir. Yeni yönetmenlerin ortaya çıkması, özellikle 2008 yılından itibaren uluslararası festivallerde kazanılan ödüllerdeki artışla birlikte çalışmanın kapsamı 2010-2020 yılları arasında yapılan filmlerle sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın amacı Yeni Türk Sinemasını "yeni" yapan biçimsel niteliklerin araştırılması, eski sinemanın konvansiyonlarından ne ölçüde saptığıyla ilgilidir. Suner Yeni Türk Sinemasını hem ana akım hem de sanat sineması alanındaki filmlerle başlatmaktadır. Ancak ana akım filmler aynı zamanda da konvansiyonel filmlerdir. Bu nedenle çalışma modernist eğilimler gösteren filmlerle sınırlandırılmaktadır.

Bu kapsamda yukarıdaki tanıma uygun olacak şekilde, dört yönetmene ait dört film incelenecektir. İncelenecek filmler, 2008 sonrasında yapılmış, konvansiyondan sapmalara bakılacağından modernist eğilimler gösteren, prestijli uluslararası ödüller kazanmış filmler arasından seçilecektir. Çalışma seçilen filmlerle sınırlı olup, genelleme yapmaya uygun değildir.

2 ALANYAZIN

2.1 Anlatı Yapısı ve Anlatım

2.1.1 Anlatı

Anlatı Kuramı ya da on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren kullanılmaya başlayan ifadesiyle anlatıbilim, İ.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles'in "*Poetika*" (1987) isimli çalışmasından bu yana gelişimini sürdürmektedir. Aristoteles'ten önce Platon ve Sokrates gibi önemli filozoflar da sanat eserleriyle ilgili görüşlerini ifade etmişlerse de bunlar daha çok ahlak, metafizik, etik ve politika gibi başlıkların altında toplanmış, sanat eserlerine karşı Aristoteles'in yaklaştığı gibi bilimsel denilebilecek bir çözümleme üretmemişlerdir. Aristoteles ise eserinde Antik Yunan'daki oyunları analiz etmiş, bu oyunların anlatı yapılarının nasıl meydana geldiğini, hangi birimlerden oluştuğunu, bir oyunu "iyi" ya da "kötü" yapan unsurları belirlemeye çalışmıştır.

Poetika, Yunanca'da yaratıcılığı ve üretimi içeren, "yapmak", "yapılan" anlamlarındaki *poiein* ve *poiētos* kelimelerinden türetilmiş, *poiētikos* (şiire ait olan) anlamına gelmektedir. Aristoteles bu terimi sadece şiire özel olarak değil, aralarında epos, tragedya, müzik, resim ve dramanın da bulunduğu daha geniş bir alanı tanımlamak için kullanır. Öncelikle eserleri Platon'un sınıflandırdığı şekilde *mimetic* (taklide dayalı olan) ve *diegetic* (taklide dayalı olmayan) olarak ikiye ayırır. *Mimesis*, ses ya da eylemlerle taklit etmek, temsil etmek ya da betimlemek anlamlarında Yunanca *mimeisthai* kelimesinden gelmekte ve 1540'lardan beri İngilizce'de bir kişinin, özellikle karakterini temsil amacıyla, sözlerini taklit etmek ya da yeniden üretmek anlamında kullanılmaktadır[12] (http-1). *Diegesis* ise bir öykünün bir anlatıcı tarafından anlatılmasıdır. Platon *Republic* (Devlet) (1992) adlı eserinde, bir öykünün bir anlatı tarafından ifade edilmesiyle, özellikle trajedi ve komedya türlerinde olduğu gibi neredeyse tamamen taklit edilmek suretiyle kullanılması arasına keskin bir çizgi çekmektedir. Buna göre *diegesis*; "Eğer şair kendini hiç saklamasaydı, tüm anlatı taklitsiz olurdu." (1992, s. 70) ifadesinde olduğu gibi şairin taklit kullanmadan, öyküyü kendisinin seslendirmesi anlamında kullanılmıştır. Benzer şekilde "…ima etmeye

[12] Etymology Online Dictionary.

çalıştığım şey mimetik sanatı anlamamız gerektiğidir, -şairlerin, öykülerini anlatmalarında ne kadarına, tamamına mı yoksa kısmen mi müsade etmeliyiz, yoksa tüm taklitleri yasaklamalı mıyız?" (1992, s. 71) ifadesiyle de mimetik ve diegetik yöntemlerin ne kadar iç içe geçtiklerini gösterir. En sade halleriyle *mimesis* dramatik taklit, *diegesis* ise dolaylı temsil anlamına gelmektedir (Herman, Jahn, Ryan, 2005, s. 107).

Bunlara ek olarak Aristoteles, mimetik anlatıları önce 3 ayrı kategori altında sınıflar: "Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesneler bakımından, taklit tarzı bakımından" (1987, s. 11). Ancak tarz yönünden yapılan sınıflandırmada eylem halinde bulunan kişilerin taklitleri yapılmaktadır. Bu nedenle bu tarz eserlerin drama (*Yun. eylem*) olarak adlandırılması gerektiğini ifade etmiştir. Böylece drama diğerlerinden ayrışarak tragedya ile komedya türlerini tarif etmek için kullanılır (1987, s. 15-16). Lubbock (1960, s. 111), 1921 tarihli eserinde, romanları resim ve drama (*picture and drama*) karşıtlığı içerisinde tarif eder. Onun bu tarifi aslında Aristoteles'ten, hatta Platon'dan bu yana gelen *mimesis-diegesis* karşıtlığının modern bir ifadesidir. Lubbock'a göre romanlar ya anlatıcılarının kendilerini gizlemeden açıkça anlatmaları üzerine kuruludurlar -ki böyle bir durum aslında anlatıcının oluşturduğu resmi temsil etmektedir- ya da anlatıcının kendini gizleyerek, roman karakterlerinin eylemleri üzerinden öyküyü kurarlar ki bu durum da dramatiktir. Zira bu, izleyici ve okuyucu arasındaki ilişkiyi belirleyen bir durumdur. "Bir durumda okuyucu tamamen anlatıcıya döner ve onu dinler, diğerinde ise öyküye dönerek onu izler".

"Bir eylemin taklidi öyküdür." der Aristoteles (1987, s. 24). Anlatıbilimin günümüzdeki "anlatı" terimine karşılık olarak Aristoteles zaman zaman öykü (*mythos*), zaman zaman şiir (bir tür olarak değil de bir üst başlık olarak), zaman zaman da *diegesis* terimini kullanır. *Mythos*, konuşma, düşünce, kelime, söylem, sohbet, öykü, masal, efsane gibi anlatılarak ifade edilebilen birçok şeyin yerine kullanılmaktadır[13] (http-2). Trajik eylemin iki etkeni karakter ve düşüncedir. Öykü; olayların örgüsü, karakter; eylemde bulunan kişiler, düşünce de genel bir hakikatin ifadesidir. Buna göre de tragedyanın altı ögesi olduğu ortaya çıkar. Bunlardan ikisi; dil ve müzik taklit araçlarını; dekorasyon

[13] Online Etymology Dictionary.

taklit tarzını; öykü, karakter ve düşünceler de taklit nesnelerini oluşturur. Ancak bu ögelerden en önemlisi olayların uygun şekilde birbirleriyle bağlanmasıdır. Karaktere dayanmayan bir tragedya olabildiği halde, öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olamaz (1987, s. 24-25). "O halde tragedyanın temeli ve ruhu öyküdür (*mythos*)" (1987, s. 26).

E.M. Forster (1985, s.62) romanı incelemek için romanın yedi yönünü seçer. Bunlar: öykü, kişiler, olay örgüsü, düşsellik, ermişlik, biçim ve ritimdir. Ona göre öykü olmadan romanın anlamı yoktur. Ancak Forster Aristoteles'ten farklı olarak öykü ve olay örgüsünü ayırır. Olay örgüsü romanın yazılması için olmazsa olmaz zamansallığı vermektedir.

Forster (1985, s. 196) olay örgüsünün öyküden kaynaklandığını ifade etmektedir. Yani öykü, romanın olduğu gibi olay örgüsünün de varlık sebebidir ve öykü tarafından düzenlenir. Düşsellik ve ermişlik anlatı yapısının sonuçları olarak duygu ve erdemlerle ilgili kararlarken, öykü, kişiler ve olay örgüsü doğrudan anlatı yapısıyla ilişkilidir. Biçim ve ritim ise olay örgüsünden kaynaklanmaktadır. Biçim, romanın estetik yönüdür (Forster, 1985, s. 199).

Forster'ın düşsellik ve ermişlik dışında kullandığı öykü, kişiler, olay örgüsü, biçim ve ritim terimleri aslında anlatı yapısının da bileşenlerini oluşturmaktadır. Hemen hemen aynı dönemde Rus biçimciler de iki farklı kavram; *fabula* ve *syuzhet* üzerinden yaptıkları ayrımla anlatı yapısına ilişkin bir başka çalışmayı yürütmüşlerdir. Modern roman, estetik ve beşeri bilimlerdeki ilerlemeler, anlatıların incelenmesini hızlandırmıştır. Bununla beraber görüldüğü üzere anlatı, öykü, *diegesis*, tragedya gibi birçok kavram iç içe geçmiş ve zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Bu durum, sadece anlatı yapısının değil, aynı zamanda onu meydana getiren bileşenlerin tanımlarının ortaya konulmasında da sorunlar meydana getirmiştir. Zira modern dönemde de anlatı; öykü, anlatım, olay örgüsü gibi kavramların yerine kullanılmakta, yer değiştirmekte ya da farklı bağlamlarda kullanılmaktadır. Anlatının nasıl tanımlanması gerektiğine ilişkin bu karmaşa hem terimin çok geniş bir alana hitap etmesinden hem de terimi kullananların çalıştıkları özel alanlara göre bu terimlerin farklı anlamlar taşımasından ileri gelir.

Anlatı, kelimenin kökeninden de anlaşılacağı üzere, anlatmakla ilgili oldukça geniş bir alanı kapsamaktadır. Anlatılan herhangi bir şey bu tanımın içine dahil edilebilmektedir. Dedikodu, sohbet, haber gibi başlıklar, ayrıca hukuk, maliye gibi daha özel alanlarda da anlatının bir terim olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmanın kapsamı gereği anlatı ve ilişkili olduğu kavramlar öykü (*story*), öyküleme (*storytelling*), kurmaca (*fiction*) bağlamında sınırlandırılmaktadır. Bu daha dar anlamlı, öyküyle ilişkili kullanımda dahi anlatı ve onunla ilişkili kavramlar üzerinde tam bir uzlaşma sağlanamamıştır. Bu nedenle durumu daha da özelleştirmek gerekmektedir. Çalışmanın kapsamı dolayısıyla bir öyküsü olan, bazı metinlerde "kurmaca anlatı" olarak da terimleştirilen sinema filmlerine özgü karşılıklardaki uzlaşılara bakılacaktır. Ancak bundan önce anlatı ve ilişkili terimlerin gelişimine bir bakmak gerekir.

Anlatı Türkçe sözlükte "1. Ayrıntılarıyla anlatma. 2. Roman, hikaye, masal vb. edebi türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikayeleme, öyküleme, tahkiye…" anlamına gelmektedir[14] (http-3). İngilizce sözlüklerde ise daha geniş ve çeşitli tanımlarla karşılaşılmaktadır. Buna göre anlatı (*narrative*): "bir öykü ya da birbiri ardına dizilmiş olayların açıklanması"[15] (http-4), "anlatılan herhangi bir şey: ÖYKÜ, İFADE", "anlatım sanatı", "bir öykü ya da olayın sanattaki temsili", "bir öykünün temsili ya da biçimi", "bir öykünün anlatılma süreci ya da öyküyle olan ilişkisi"[16] (http-5), "bir öykü ya da olayların ifadesi, gerçek ya da kurmaca deneyimler", "bir öyküyü anlatma sanatı ya da tekniği ya da anlatma süreci", "anlatımla ilgili olan ya da bir öykünün anlatılması"[17] (http-6), "bir eylemin ya da bir dizi olayın birbirleriyle ilişkili biçimde sunulması, öykü, masal"[18] (http-7) gibi çok sayıda ve çeşitli şekillerde ifade edilmektedir. 15. yüzyıl ortalarında biyografik, tarihsel anlamlarına gelen *narratif* kelimesi Geç Latince'de "anlatıma uygun olan" anlamına gelen *narrativus* kelimesinden, yine bu kelime de "anlatmak, ilişkilendirmek, açıklamak" gibi anlamlara gelen *narrat* kökünden

---

[14] Türk Dil Kurumu Sözlüğü.

[15] Cambridge Dictionary.

[16] Merriam-Webster Dictionary.

[17] Dictionary.

[18] Online Etymology Dictionary.

türemiştir. 1600'lü yıllarda ise "anlatıma ait olan ya da anlatımla ilişkili" anlamında kullanılmaktadır.

Görüldüğü üzere birbiriyle ilişkili de olsa genel ve çeşitli bu ifadeler arasında anlatı kelimesi bir dizi olayın anlamlı bir şekilde aktarılması, ifade edilmesi gibi bir ifade de ortaklaşmaktadır. Bu çalışmanın da ihtiyaç duyduğu şekilde, özellikle sinema açısından bu ifadeler yeterli değildir ve daha da özelleştirilmesi gerekir ki, anlatı üzerine yapılan çalışmalarda bu özelleştirmeler görülecektir.

Jahn'a (2020, s.12) göre de "her anlatı bir öykü sunmaktadır. Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisi oluşturmaktadır. Bundan dolayı anlatı, karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim (*communication*) biçimidir.

Ancak Jahn, anlatı ve öykü arasındaki ilişkiyi daha farklı değerlendirir. Anlatı, öykü anlatan her şeyi kapsar, ki bu bir metin, resim, performans olabilir. Halbuki "öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir" (Jahn, 2020, s. 44). "Anlatıyı tanımlamanın en basit yolu -başı, ortası ve sonu olacak şekilde- belli bir düzende olayların dizilmesidir", bununla birlikte bu olay örgüsü ya da eylemler zamansal olarak bağlanır. Olaylar arasındaki mantıksal ya da nedensellikle kurulan bağlar, her anlatının asli özelliğidir (Bennett ve Royle, 2004, s. 53).

Genette, Todorov gibi yapısalcılarla birlikte Chatman da anlatıyı bir yapı olarak görmektedir. Bununla birlikte Chatman, 1978 yılında yazdığı "*Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*" (2008) adlı eserinde anlatının tanımını yapmaksızın onu "öykü" ve "söylemi", oluşturan temel bileşenler olarak ortaya koyar (2008, s. 20). Bu kitaptan 12 yıl sonra yayınlanan "*Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*" (1990) adlı kitabında ise anlatıyı tanımlamak için metin sözcüğüne iner. Burada bahsettiği metin sözcüğü, izleyici ya da okuyucuya belli bir noktadan metne başlangıç yapmasına ve bu metnin kendi zamansal yapısını metnin sonuna dek izleyici/okuyucunun takip etmesine vesile olan bir terim olarak kullanılmıştır (1990, s. 7). Görüleceği üzere Chatman da anlatıları öyküden bağımsız düşünmemekte ve zamanla ilgili olan güçlü bağını vurgulamaktadır.

Chatman'a (1990, s. 9) göre anlatıyı metin türleri arasında eşsiz kılan şey, onun kronolojik (metinde bunu *chrono-logic* şeklinde yazar), çift zamanlı bir mantığa oturmasında yattığını öne sürer. Roman, film ya da oyun olsun, anlatıların zamansal hareketi hem dışa doğru temsilin süresi hem de içe doğru olay örgüsünün inşasını sağlayan olaylar zincirinin süresi boyunca işlemektedir. Dışa doğru olan hareket anlatının söylem (*discourse*, *recit*, *syuzhet*) boyutu, içe doğru olan hareket ise öykü (s*tory*, *histoire*, *fabula*) boyutudur. Anlatısal olmayan metinlerde böyle içe doğru bir hareket olmaz, bunlar zamansız, senkronik ya da durağandır.

Chatman 1993 (s.8) tarihinde yayınlanan *Reading Narrative Fiction* adlı eserinde konuyu daha da detaylandırır. "Anlatı, … öykü anlatır". Anlatı, birbirleriyle müşterek bir ilişkide bulunan bir olaylar zinciri sunar ki, bu söyleyeceği bir sözü, derdi olan bir[19] olay örgüsüdür. İşte bu nedenle, anlatılar diğer metin türlerinden farklı olarak ikinci bir kronolojiye, yani okunan metnin kendi okunma süresinin haricinde, anlatılan öykünün inşa edilmesine vesile olan olayların kronolojisine yer verir.

Branigan (1992, s. 4) ise anlatıyı tanımlarken "değişime" vurgu yapar. Bir anlatıda bir kişi, nesne ya da durum, bir çeşit değişime maruz kalır. "Anlatı, bir grup cümlenin ya da görselin, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir şekilde deneyimlenmesinin bir yoludur." Todorov (2014, s. 89) da benzer şekilde ideal bir anlatıyı değişimle ilişkilendirir. Ona göre ideal bir anlatı sabit bir durumla başlar, bu durum bozulur, böylece ortaya bir dengesizlik çıkar ve sonra denge tekrar kurulur.

Bu çeşitlilikten kurtulmak amacıyla terimi "Anlatı Kuramı" içinde değerlendirenlerden Rimmon-Kenan (2005, s.1-2) anlatıyı "roman, kısa öykü ya da anlatı şiiri" anlamlarında kurmaca anlatı olarak ele alır. Buna göre kurmaca anlatı, "birbirini izleyen kurmaca olayların anlatımıdır". Anlatım terimi anlatıyı, (1) bir gönderenden alıcıya iletilen mesajın iletişim süreci, (2) mesajın iletildiği ortamın sözel doğası olarak tanımlamaktadır. Kurmaca anlatıyı sinema, dans ya da pandomim gibi diğer ortamlardaki anlatı teriminden ayıran temel fark budur.

---

[19] Chatman burada "*a plot with some kind of "point*" (*I'll define point in a moment*)." ifadesini kullanmaktadır. Buradaki "*point*" kelimesinin açıklaması için bkz. Chatman, 1993, s.11.

Genette (1983, s.27) anlatının farklı anlamlarını süzerek terimi öykü kelimesinden ayırır. Öykü terimi "gösterilen ya da anlatı içeriği", anlatı ise "gösteren, ifade, söylem ya da anlatı metninin kendisi" anlamında kullanılır. Genette anlatıyı, sınırlı bir anlam içinde, Fransızca *histoire* (öykü) - "öykü anlatma" anlamında kullanır. Öykü ya da öyküleme sadece anlatı terimini tarif etmek için aracıdır. Bu şekliyle anlatı, sadece öyküyle olan yaşamsal bağı ve anlatmayla (burada anlatım anlamında) ilgili ilişkisi dolayısıyla tanımlanır. Buradan yola çıkarak Genette, anlatı analizinin de anlatı ve öykü ile anlatı ve anlatım ilişkilerinin çalışılması olarak tanımlar.

Genette'in anlatı tanımına getirdiği bir başka önemli çözüm ise anlatı ve anlatım arasında yaptığı ayrımdır. Böylece Genette bir anlatıyı üç temel başlık altında toplar (1983, s. 27).

Tablo 2.1

Genette'in Anlatı Tablosu

Öykü (Story)	**Anlatı (Narrative)**	**Anlatma (Narrating)**
Gösterilen, anlatı içeriği.	Gösteren, ifade, söylem, anlatı metninin kendisi.	Eylemlerin yer aldığı kurmaca ya da gerçek durumların bulunduğu anlatı eyleminin oluşturulması.

Kaynak: Genette, 1983, s. 27.

Anlatı farklı ortamlarda farklı anlamlara gelebilmektedir. Bu karmaşayı çözmenin bir yolu olarak Bal (2017, s. 5) öncelikle anlatı metinlerini oluşturan metinlerden yola çıkar. Metin (*text*) sonlu ve göstergelerden meydana gelen yapılandırılmış bir bütündür. Bunlar kelimeler ve cümlelerden oluşan sözel birimler olabileceği gibi, sinemadaki planlar ve sekanslardan da meydana gelebilir. Bu bağlamda anlatı metni (*narrative text*), bir karakter ya da öznenin, alıcıya (okuyucu, izleyici, dinleyici) bir öyküyü bir ortam üzerinden aktarmasıdır. Öykü bu metnin içeriği, özel bir tezahürü ve *fabula*nın renklendirilmesidir. *Fabula* da oyuncuların sebep olduğu ya da deneyimlediği mantıksal ya da kronolojik olarak ilişkilendirilebilen olaylar dizisidir.

Bütün bunlara karşılık Rick Altman (2008, s.3-5) ise yukarıda bahsedilen tüm tanımlara karşı çıkar. Ona göre anlatı üzerine yapılan bütün bu tanımlamalar aslında

Aristoteles'ten bu yana neredeyse hiç değişmemiş şekilde Batı kültürünün anlatı kuramı anlayışı üzerinde hüküm kurmuştur. Campbell'ın monomitiyle popüler hale gelen görev odaklı metinler, Anglo-Amerikan anlatı anlayışını tamamen olay örgüsüne bağımlı kılmıştır. Buna karşı olarak Altman, yeni bir anlatı tanımı yapabilmek için üç temel alan önerir. Bunların birincisi anlatı materyalidir. Anlatı materyali (*narrative material*), anlatının ortaya çıkmasına yetecek miktardaki minimum metinsel özellikleri kapsar. Anlatımsal aktivite (*narrational activity*) ise anlatı materyalinin sunumu ve organizasyonu işleyebilecek anlatma kapasitesidir. Anlatma dürtüsü (*narrative drive*) de yorumlama sürecinde anlatı materyali ve anlatı aktivitelerini ortaya çıkarabilmek için gerekli okuma pratiğini göstermektedir (2008, s. 10).

Herman (2009, s. 2) ise anlatıyı zaman, süreç ve değişimle uzlaşı kuran temel bir insani strateji olarak görmektedir. "Bilim, atmosferik bir olay olan yağış miktarının ne zaman ve nasıl yağmur şeklinde değil de kar şeklinde olacağını açıklamaktadır, öykü ise, "2007 güzünün sonlarına doğru bir öğleden sonra, bir parkta yeni yağmış kar üzerindeki yürüyüşün nasıl bir his uyandırdığını aktarmak durumundadır."

Keen'a (2015, s.1-2) göre ise anlatı kelimesi, anlatmaktan türemiştir ve burada bütün ağırlığı anlatıcı üstlenmek durumundadır, zira anlatı, anlatıcının ne yaptığı ya da ne anlattığından başka bir şey değildir. *Mimesis*, birinin yerine geçerek (taklit ederek) anlatıcı pozisyonu üstleniyorsa eğer, demek ki "anlatıcının aracılığı, anlatının ana ögesidir".

Buraya kadar özetlenecek olursa, en azından üzerinde aşağı yukarı uzlaşıldığı şekilde anlatılar aşağıdaki ögeleri içerirler.

1. Anlatılar bir olaylar dizisi sunar.
2. Anlatılar zamansaldır. Anlatıların bir başlangıcı, süreci ve sonu vardır.
3. Anlatılarda mutlaka bir anlatıcı vardır.
4. Anlatılar neden-sonuç ilişkisiyle kurulur.
5. Anlatıların bir derdi, öne çıkarmayı arzu ettiği bir mesajı vardır.
6. Anlatılar eylemlerden meydana gelir.

7. Anlatıların eylem birliğine ve kendi içinde tutarlılığa sahip olması gerekir.

8. Anlatılar mutlaka öykü anlatırlar.

9. Anlatılar olay örgüsüne bağımlıdır.

10. Anlatılar, anlatımla ilişkili, anlatıma aittir.

Yukarıdaki ortak noktalarda bulunmayan bir başka özellikten daha bahsetmek gerekir. "Oyun, kültürden ve insan toplumundan daha eskidir" (Huizinga, 1949, s. 1). Anlatıların kültürle sıkı ilişkisine karşın Huizinga, oyunun kültürden önce var olduğunu, hatta insanların genel anlamda oyun fikrine pek de yeni bir şey katmadıklarını ifade eder. Bununla birlikte anlatılar da bir çeşit oyundur. Oyun, irrasyonel bir şekilde, hiçbir anlam ifade etmeden ve açıklanamaz bir şekilde hem hayvanların hem de insanların hayatının bir parçasıdır. Huizinga, oyunun, kültürü meydana getirdiğini, kültürel aktiviteleri organize ettiğini iddia etmektedir. Oyun kuralsız başlar, daha sonra kurallarla çerçevelenir. Oyunun en önemli özelliklerinden birisi de oynayanların, oyunu oyun değilmiş gibi kabul etmeleridir. Oyun da anlatı da ciddiye alınması gereken kavramlar olarak insan hayatında yer edinmiştir.

Öykü, bir hayatta kalma sanatıdır. İnsanlar açısından üç çeşit öğrenme yöntemi mevcuttur. Deneyimleyerek öğrenme en güçlü yöntemdir ama aynı zamanda da en zor ve acı verici yöntemdir, çünkü duygusal bir öğrenmedir ve risklidir. İkinci yöntem analitik öğrenmedir. Bu yöntem genel olarak sınıflarda ve laboratuvarlarda, duygulardan arınmış, belli bir zaman içerisinde, klinik analizleri anlama yoluyla yapılan bir öğrenmedir. Deneyimleyerek öğrenme sırasında içgüdüler ön plandadır ancak analiz yoktur. Tersine, analitik öğrenmede de duygusallık saf dışı bırakılmıştır. Hem duyguları harekete geçiren hem de analiz imkanı sağlayan yegane yöntem ise öykülerdir. Bir hikayenin öğrenilmesi, okuyucunun protagonistin[20] yerini alarak onun yaşadığı ızdırabı, acıyı, mutluluğu hissetmesini sağlar. Aynı zamanda okuyucu güvendedir, duygusal

[20] Protagonist terimi Yunanca *prōtagōnistēs* kelimesinden türemiş, ilk ve bir oyundaki başlıca oyuncu anlamlarına gelmektedir. Protagonist Türkçe'de farklı şekillerde; baş karakter, ana karakter olarak kullanılmakta bu da bir karmaşaya neden olmaktadır. Hem bu çalışma kapsamında hem de senaryo yazarlığı terminolojisinde baş karakter, protagonisti karşılamaktadır. Ancak karışıklığa neden olmamak açısından çalışmada baş karakter ya da ana karakter yerine protagonist terimi kullanılacaktır.

öğrenmenin getirmesi muhtemel risklerinden uzaktır. Öyküyü deneyimlenmesine eş zamanlı olarak analiz edebilir (Baboulene, 2011, s. 16-18). Baboulene'nin aynı kısımda verdiği kaplan örneğini biraz daha dramatize etmek mümkündür. Buna göre tarih öncesi devirde yaşayan bir çekirdek aile hayal edilebilir. Kadın yeni doğum yapmıştır ve adamın ailesinin ve kendisinin hayatta kalabilmesi için avlanması gerekir. Adam nihayet aradığı avı bulur, tam ona yaklaşacağı sırada çalıların arasından sıçrayan bir kaplan avın üzerine atlar. Elindeki ucu sivriltilmiş tahtadan bir çubukla avının çalındığını gören adamın bir karar vermesi gerekir: Ya kaplanın üzerine atlayarak hayatını riske atacak ya da eve dönüp ailesiyle birlikte açlıktan ölecektir.

Karakterin vereceği kararlardan ikinci durum maceranın reddi (Campbell, 2004), birinci durum ise Egri'nin (1960, s. 126) "eylem kendi kendine durduk yere meydana gelmez" diyerek, karakterlerin içlerinde bulundukları duruma karşı verdikleri ölümcül kararları ima ettiği çatışmadır.

Doğa, çocuklarına enerjilerini atmaları, harcanan uğraşlardan sonra rahatlamaları, hayattan beklentileri ya da tamamlanmamış özlemlerini gidermeleri için mekanik egzersizler bahşetmek yerine tüm neşesi, keyfi ve gerilimiyle birlikte oyunu bahşetmiştir (Huizinga, 1949, s. 3).

İlginç bir şekilde İngilizce'de *play*[21] (http-8) kelimesi de hem oyun oynamak anlamında kullanılan oyun hem de dramatik performans, drama anlamlarına gelmektedir. Kelimenin kökeni Ön Batı Alman dilinde birini meşgul eden anlamındaki *plegōjanan* kelimesinden[22] (http-9), bu da *plight* kökünden türemiştir. *Plight* kelimesi, "tehlike yaratmak", "riske girmek", "orta yolu bulmak", "bela", "mücadele", "ihtilaf" ve "çatışma" anlamlarına gelmektedir[23] (http-10).

Yukarıda anlatıyla ilgili yapılan tanımları ve uzlaşılan hususları bir araya getiren Marie-Laure Ryan (2007, s.24), bu tanımların kullanışlı olmalarıyla birlikte hiçbirinin tam ve kendine yeten bir anlatı tanımı yapamadıklarını ifade eder. Çünkü bu tanımlar, imalara dayanmak durumundadır. Örneğin olaylar dizinideki olaylar ele alınırsa bu, dönüşümü,

---

[21] Merriam-webster.

[22] Online Etymology Dictionary.

[23] Online Etymology Dictionary.

eylem; aktörleri, karakterlerin eyleme geçme kararları; motivasyonu ve motivasyon da problemlerin çözülmesi gerektiğini ima eder. Eğer karakterler sorunlarla karşılaşırsa, bir çatışmayı deneyimleri gerekir. Bu nedenle anlatının tanımı aşağıdakileri içermeli ancak ayrıntılarıyla anlatmamalıdır.

1. Anlatı, sorun çözmeyle ilgili olmalıdır.

2. Anlatı, çatışmayla ilgili olmalıdır.

3. Anlatı, kişilerarası ilişkilerle ilgili olmalıdır.

4. Anlatı, insan deneyimiyle ilgili olmalıdır.

5. Anlatı, varoluşun zamansallığıyla ilgili olmalıdır. (Riceour (1981, s. 165) ve Brooks'a (1984, s.ix) ithafen)

Bu bağlamda anlatı, somut işaretlere sahip olmalı, belli bir anlam üreten ya da içeriğe sahip bir söylemi ve öyküsü olmalı, belli bir sosyal işlev üstlenmelidir (Ryan, 2007, s. 24).

Anlatıbilim ya da anlatıya ilişkin çalışmalar, anlatı kavramını iki ana kategoriye ayırmışlardır. Bunlar önceleri öykü ve olay örgüsü, sonrasında ise öykü ve söylem olarak ayrılmaktadır.

2.1.2 Öykü

Öykü, romanın belkemiğidir Forster'a (1985, s. 65) göre. 1927 yılında yayınlanan kitabında öyküyü romanın diğer ögelerinden ayıran Forster, öykünün tatsız, ilkel, bayağı bir öge olduğunu vurgulamış ancak roman için -daha genişletecek olursak, anlatı açısından- vazgeçilemez olduğunun da altını çizmiştir. Buna göre öykü, "olayların zaman sırasına dizilerek anlatılmasıdır."

Forster'ın bu ifadesi, öykünün genel bir tanımıdır. Zira kelimenin etimolojik kökenine bakılırsa, öykü, Fransızca "tarih" anlamına gelen *histoire* kelimesinden gelmektedir[24] (http-11). Kelime Fransızca'ya Latince *historia* kelimesinden geçmiştir ve "geçmişteki olayların anlatısı", "hikaye", "masal", "öykü" anlamlarına gelmektedir ki bu kelime de "birinin araştırmaları, soruşturmaları vasıtasıyla öğrenmek, bilmek" anlamlarına gelen

[24] Online Etymology Dictionary.

Yunanca *historia* kelimesinden gelmektedir[25] (http-12) .” Eğlendirmek maksadıyla kurmaca olayların anlatısı” anlamındaki *story* kelimesi 16. yüzyılda, "roman ya da dramada kullanılan olay örgüsü” anlamına gelen *story* kelimesi ise ilk defa 1715 yılında kullanılmıştır[26] (http-13).

Türkçe’de öykü, “anlatma, anlatı” anlamlarına gelen Arapça حكاية (hikaya(t)), hikaye kelimesiyle eş anlamlıdır[27] (http-14). Ancak öykü kelimesi “kıyaslanmak, benzemek, hikaye anlatmak fiili olan ötgün kelimesinden türeyen, Eski Türkçe’deki öykünmek[28] (http-15) kelimesinden gelmektedir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ndeki[29] (http-16) anlamı ise “ayrıntılarıyla anlatılan olay” anlamındadır.

Anlatıbilim üzerine yapılan çalışmalarla birlikte öykü, bir çerçeve içine alınmaya çalışmış, bunun sonucunda da hem tarihsel olarak hem de kelimenin kullanıldığı ortama bağlı olarak kelimenin ifade ettiği anlam değişimlere uğramıştır.

Forster’a (1985, s. 65) göre öyküyü güçlü yapan en önemli faktör insanların merak duygusudur. Tarih öncesi devirlerden beri insanları öyküye bağlayan bu merak dürtüsüdür, bu nedenle, dinleyici ya da okuyucu açısından öyküyü ilgilendirmeyen, öyküden sapan yazınsal değerlendirmelerin etkisi yoktur. Öykü, oldukça sade bir ifadeyle, “olayların zaman sırasına dizilerek anlatılmasıdır”.

Forster’ın yaptığı tanım, 1960’lı yıllardan itibaren anlatıbilim alanında başlayan çalışmalarla birlikte etkisini yitirmiştir. Yukarıda, anlatı başlığında aktarıldığı üzere bu tanım önceleri anlatı için de kullanılmıştır. Bu alanda birçok kavram ve terim, birbirlerinin yerini almakta, eş anlamlı gibi kullanılmaktadır ki bu da büyük bir karmaşaya neden olmaktadır. 1960’lı yıllardan itibaren anlatılar, iki temel başlık altında incelenmeye başlanır ki buna “öykü ve söylem” ayrımı da denir. Bu ayrımı ifade eden başka tanımlamalar da bulunmaktadır. Bu ayrım Forster’ın yaklaşımından farklı olarak daha önce Rus biçimcilerin *fabula-syuzhet* ayrımında ortaya konulmuştur.

---

[25] Online Etymology Dictionary.

[26] Online Etymology Dictionary.

[27] Nişanyan Sözlük.

[28] Nişanyan Sözlük.

[29] Türk Dil Kurumu Sözlüğü.

Bu ayrımdaki ilk terim *fabula* (Lat.), ders veren öykü, masal, anlatmak, konuşmak anlamlarına gelmektedir ancak terimin bu anlamları "yalandan olan", "kurmaca anlatı", "uydurma", "gerçek dışı" kavramlarıyla çevrelenmiştir[30] (http-17). Görüldüğü üzere biçimciler tarihsel olaylardan ayırt edilemeyen öykü terimi yerine, "yalandan olan", "gerçek dışı", "kurmaca anlatı" anlamlarını kapsayan bir terimi tercih etmişlerdir.

Biçimciler 1920'li yıllarda *fabula*yı, romandaki olaylar şeklinde tanımlar. Bu manada *fabula,* "olay örgüsü yapısının (*syuzhet*) malzemesi" anlamına gelmektedir sadece (Shklovsky, 1991, s. 170).

Görüldüğü üzere bu tanım Forster'ın öyküye atfettiği anlama kıyasla çok daha teknik bir açıdan ele alınmıştır. Rus biçimciler Batı dillerinde olduğu gibi öykü (*story*) anlamına gelen Rusça *история* (istoria şeklinde telaffuz edilmektedir) kelimesini değil, "kurmaca" anlamını içeren *fabula*yı tercih ederek ve edebi anlatıları diğer türlerden ayırarak sanat eserlerine estetik yönden, eserin içinden yaklaşmayı tercih etmişlerdir. Böylece "öykü"nün ilk defa, bağlı olduğu tarihsellik kökünden ayrıştırılarak, kurmaca anlatılar için kullanılan özerk bir terime dönüştüğü söylenebilir. Ancak yeni eleştiri ve 1960'lı yıllarda ortaya çıkan yapısalcılık ile birlikte bu kavram yetersiz kalmıştır.

Her ikisi de biçimcilerin yaptığı gibi esere dönük yaklaşımlar olan yeni eleştiri ve yapısalcılık, biçimcilerin *fabula-syuzhet* ayrımını benimseyerek geliştirmiştir (Moran, 2002). Prince'in Anlatıbilim Sözlüğü'nde (2003, s. 29-30) *fabula*, "anlatılan durumlar dizisi ve onların kronolojik sekansı" olarak tarif edilmektedir. Bu ana tanımın altında da "olay örgüsü ya da *syuzhet*'nin karşıtı anlamında temel öykü malzemesi" tanımı yer almaktadır. Aynı sözlükte öykü terimini ise 5 ayrı başlık altında incelemektedir.

1. İfade düzlemi ya da söyleme karşıt olarak içerik düzlemi; anlatının nasıl ifade ettiğine karşıt olarak ne ifade ettiği, anlatmaya (*narrating*) karşı anlatılan (*narrated*), anlatıma (*narration*) karşı kurmaca olan; bir anlatıdaki varlıklar ve olaylar.

2. *Syuzhet* ya da olay örgüsüne karşıt olarak *fabula* (ya da olay örgüsü meydana getirmek için organize edilen temel malzeme).

[30] Online Etymology Dictionary.

3. Sebep-sonuç ilişkisini vurgulayan bağlamıyla olay örgüsüne karşıt olarak kronolojiyi öne çıkaran bağlamıyla bir olaylar dizisi.

4. Bir sorunu çözmeye çalışan ya da amacına ulaşmaya çalışan karakter ya da karakterlerle ilgili sebep-sonuç ilişkisine dayalı olaylar dizilimi. Bu yönden bakıldığında tüm öyküler birer anlatıyken, her anlatı öykü değildir. Burada belirleyici olan olaylar dizisinin sebep-sonuç ilişkisiyle bağlanmasıdır.

5. Benveniste'ye göre söylemin aksine öykü, bir alıcı ve göndericiye ihtiyaç duymadan varlığını sürdürebilir (Prince, 2003, s. 93).

Görüldüğü üzere Prince'in sözlüğünde *fabula* oldukça dar bir anlamda kullanılmış, öykü ise oldukça karmaşık ve birbirinden farklı anlamlar da içeren bir tanımlar dizisi olarak sunulmuştur.

Genette'in (1983, s. 27) 1983 yılında yayınlanan kitabında da bu karmaşayı gidermeye yönelik önemli bir çabaya giriştiği görülmektedir. Genette anlatıyı meydana getiren önemli terimleri tek anlamlı (*univocal*) kullanılacak şekilde önermektedir. Genette "öykü" termini "gösterilen" ya da "anlatı içeriği" (*narrative content*) anlamında, "anlatıyı"; "gösteren", "ifade", "söylem" ya da "anlatı metninin kendisi" olarak, "anlatma" (*narrating*) terimini ise anlatı eylemini ve bunun uzantısı olarak bu eylemin yer aldığı gerçek ya da kurmacanın tamamı şeklinde tanımlar.

1980'li yıllardan itibaren anlatı kuramı göstergebilimin yerini almaya başladıkça öykü (*historie*, *story*) teriminin anlamı da, gösterenden gösterilene dönmüş olur. Bu görüşe göre söylem aracılığıyla aktarılan öykülerde göstergeler bir süre sonra hafızadan silinse bile öykü, uzun süre akılda kalmaktadır ki bu da öykünün dilbilimsel bir yapıdan çok bilişsel bir tasarım olduğunu göstermektedir. Yani farklı ortamlar (*medium*) aracılığıyla aktarılan öyküler, göstergeler yönünden bağımsızdırlar (Ryan, 2016, s. 11).

Bu yaklaşım öykü teriminin yeni bir şekilde değerlendirilmesinin de önünü açar. Kurmaca anlatılar, göstergebilim terminolojisindeki gösteren, gösterilen ve gösterge üçlemesi bakımından öyküyü meydana getiren malzeme (*material object*, gösteren) öykü metni (*text*), öykü dünyası (*storyworld*, gösterilen) anlam, gerçek dünya ise göndergedir (*referent*) (Ryan, 2014, s. 34).

Görüldüğü üzere "öykü" terimi anlatıbilim içinde, kendisine yüklenen anlamlardan çok daha sınırlandırılmış, yeni bir anlamla kullanılmaktadır. Artık "öykü", hikayeyi ya da anlatıyı ya da Rus biçimcilerin *fabula* terimini kullandıkları zamandaki gibi öykünün ham maddesi ya da öykü yapan malzeme olarak değil, onu öykü dünyası içinde işleyen, ondan çıkarımlar yapan okuyucunun da etkisi altında kurulan bilişsel bir kavram olarak tanımlamaktadırlar.

Yukarıdaki yaklaşımlardan farklı bir şekilde Bal (2017, s. 5), analiz edilebilecek bir anlatı sisteminden bahsedebilmek için bazı anahtar kavramları tanımlar:

> Anlatı metni (*narrative text*), bir aracının (aktör, fail, karakter) ya da öznenin, bir alıcıya (okuyucu, izleyici, dinleyici) bir ortam (dil, görüntü, ses, binalar ya da bunların karşımı) üzerinden bir öyküyü aktardıkları bir metindir (*text*). Öykü (*story*), bu metnin içeriğidir ve özel bir tezahür, sözcük dizisi ve *fabula*nın süslemesini üretir. *Fabula*, aktörler tarafından sebep olunan ya da deneyimlenen rastlantısal olmayan (*logical*) ve kronolojik olarak birbirleriyle ilişkili olayların dizisidir (Bal, 2017, s. 5).

Bu tanım karmaşık görünse de son derece teknik, detaylı ve dikkatlice yapılmış bir tanımdır. Zira kendisinin de ifade ettiği gibi bu anahtar terimler, diğer terimleri de etkilemektedir. Buna göre *fabula,* olay (*event*) ve fail (aktör) terimlerini de içermektedir. Olay, bir durumdan diğerine geçişi, fail ise eylemde bulunan aracı anlamına gelmektedir.

Yukarıdaki açıklamada Bal, *fabula* ve öykü terimlerini birbirlerinden ayırmış ve onları yeni bir hiyerarşik düzenin içine yerleştirmiştir. Buna göre *fabula*, öyküye dönüşecek olan malzeme ya da içeriktir. Öykü ise olayların gerektirdiği şekilde belirli kurallara göre inşa edilmiş bir olaylar dizisidir (Bal, 2017, s. 7). Burada öykü teriminin tanımı, olay örgüsünün tanımına benzemektedir.

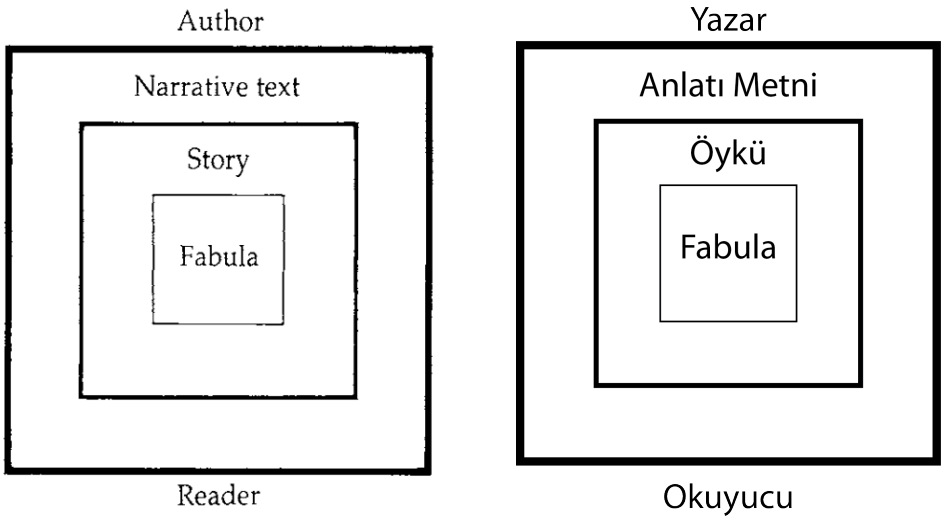
Ancak Bal (2017, s. 7), *fabula*yı hareketsiz, pasif bir anlatı malzemesi olarak görmez. *Fabula*nın içeriğinde yer alan olaylar ya da eylemler, zamana bağlıdır. Bu nedenle olaylar, aktörler, zaman ve mekan ögeleri (*elements*) hep birlikte *fabula*nın malzemesini oluştururlar. *Fabula*nın sahip olduğu bu malzemenin işleniş biçimine göre, malzeme aynı olsa dahi, ortaya çıkan öyküler birbirlerinden farklıdır.

Okuyucu ilk önce metinle yüz yüze gelir. O halde *fabula*, okuyucunun öykünün güdümlemesinden kaynaklanan zihinsel aktivitesinin, yorumlamasının sonucudur. Bu

yönüyle *fabula*, okuma tamamlandıktan sonra dahi varlığını devam ettiren hafızaya ait bir izdir (Bal, 2017, s. 9). Buna göre *fabula*, belli bir zamanda ve mekanda karakterin başına gelenler, olup bitenler anlamında kullanılırken, öykü ise *fabula*nın özel bilişsel bir bilgi yapısı oluşturacak şekilde düzenlenmesidir (Onega ve Landa, 2014, s. 6).

Şekil 2.1

Anlatılarda Hiyerarşik Sınıflandırma



Kaynak: Onega ve Landa, 2014, s. 7.

Öykü ve olay örgüsünün eş anlamlı gibi kullanılmasının yarattığı karışıklığa karşı Onega ve Landa (2014, s. 8) öyküyü, belirli bir bakış açısı ve zamansal şema sunan *fabula* olarak tarif etmektedir. Yani öykü, metinde sunulduğu şekliyle *fabula*dır, *fabula*nın kendisi değildir. Aynı şekilde metin (*text*) de öykü anlamına gelmez. Öykü, okuyucunun metinden, metnin sadece anlatıyı ilgilendiren kısımlarından meydana getirdiği bir soyutlamadır. Metin dilsel bir kurgu iken, öykü, olayların bilişsel bir şemasıdır. Bu durumda aynı öykü, farklı metinler olarak üretilebilir. Örneğin, aynı öykü, birisi birinci kişinin, diğeri üçüncü kişinin bakış açılarından yazılabilir ki bu durumda öykü değişmese de metin değişmiş olur.

Anlatı kuramında ikinci ana kategori ise olay örgüsüdür. Aristoteles drama eserlerinde olay örgüsünün en önemli kategori olduğunu vurgulamış, tarihsel süreçte de olay örgüsü, öykü ya da karaktere karşı hem ayrı bir kategori olarak hem de hiyerarşik önemi bakımından tartışılmıştır.

2.1.3 Olay örgüsü

Tiyatro, performansa da dayalı bir anlatı ortamı olduğu için tiyatroda oyuncunun önemi büyüktür. İzleyici, oyunu, aktörlerin taklit ettiği karakterler, karakterlerin temsilleri üzerinden takip etmekte, onların üzüntüleri, korkuları, heyecanları ve umutlarıyla özdeşleşmekte, üzülmekte, sevinmekte ya da heyecanlanmaktadır. *Iliad* (2012), Truva Savaşı'nın bir kesitini aktaran bir hikaye olmadan önce Akhilleus'un, Aias'ın, Agamemnon'un ya da Hektor'un hikayesidir. Aynı şekilde *Odysseia* (2016), Odysseus, oğlu Telemakhos ve karısı Penelope ile Kirke'nin, Kyklpos'un ve Kalipso'nun hikayesidir. Belki de bu nedenle Aristoteles'in Poetika'da "tragedyadaki en önemli şey, olayların örgüsüdür, karakter ondan sonra gelir." sözü hem şaşırtıcı hem de dikkat çekici olmuştur. Aristoteles (1987) olay örgüsünü öykü (*mythos*) olarak tanımlamakta, tragedyanın en önemli ögesi olarak görmekte, iyi yazılmış tragedyaları ve iyi ozanları da yazılan öykünün ya da olay örgüsünün niteliklerine göre sınıflandırmaktadır.

Aristoteles (1987) tragedyayı "bir eylemin taklidi" olarak tanımlar. Bu eylem, eylem halindeki kişilerce temsil edilir ve trajik eylemin iki etmeni; karakter ve düşünce olarak ortaya çıkarlar. "O halde bir eylemin taklidi, öykü'dür (*mythos*)". Aristoteles'in öykü derken kastettiği, açık şekilde de yazdığı üzere olayların örgüsüdür. Tragedyayı meydana getiren tüm ögeler içinde en önemlisi olayların uygun bir şekilde birbiriyle bağlanmasıdır çünkü tragedya, kişilerin değil, onların eylemlerinin taklididir, öyle ki "karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde bir öyküsü olmayan tragedya olamaz". "Bu nedenle tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür".

Aristoteles'in karakterleri önemsiz görmese de, önem sırası olarak olay örgüsünden sonraya yerleştirmesi, karakterin psikolojik ve etik düşüncelerini arka plana itmesi anlamına da gelmektedir. Halbuki Belfiore'nin (2000, s.46) de işaret ettiği üzere Propp, Aristoteles'in "tragedya insanların değil, onların eylemlerinin taklididir" kuramını, "öyküler, eylemde bulunan karakterlerle ilgidir" diyerek tersine çevirir. Zira Propp'un işlevleri karakterlerin öz nitelikleriyle doğrudan ilişkilidir. Karakter, sahip olduğu nitelikler nedeniyle eylemde bulunur.

Bununla birlikte Poetika, oldukça özel bir anlatı türüne yönelik yazılmıştır. Poetika, Antik Yunan Tiyatrosu'nda dramaya yönelik olarak, daha da özele inilirse tüm

ağırlığıyla tragedya üzerine olduğu görülecektir. Bu bakımdan Poetika'nın, çok daha sonra ortaya çıkacak olan modern roman ve sinema gibi ortamlara doğrudan uygulanması sorunludur. Yine de, Aristoteles'in olay örgüsüne atfettiği önem, on dokuzuncu yüzyıldan başlamak üzere biçimci yaklaşımlar ve anlatı kuramcılarının çalışmalarıyla da paralellikler göstermektedir.

Freytag (1900) ilk baskısı 1863 yılında yapılan "Dramanın Tekniği" isimli kitabında hikayeleri "yapılar" olarak görmüş, bu yapıların nasıl meydana getirildiğini işlemiş, neticede beş perdeli bir model önermiştir. Freytag (1900, s. 21-22), dramatik fikrin karakterler üzerinden doğduğunu -karakterlerin iç çatışmaları ya da çevreleriyle olan mücadeleleri dolayısıyla- ifade etmiştir. Karakter; çevre, doğa ya da diğer karakterlerin yarattıkları zorluklarla çatışmaya giren ve mücadelesinin sonunda galip çıkmaya çalışan kişidir. Bu nedenle de karakterlerin kişiliği, nitelikleri rastlantısal bir şekilde değil, yazar tarafından özel olarak seçilmiştir. Drama karakterlerinin bahsi geçen niteliklerini gösterebilmesi ise sadece hikayedeki olaylara katılımlarıyla ya da olan bitenlerin içinde olmalarıyla mümkündür. Dramatik sanatın prensiplerine göre tasarlanan bu olaylara eylem denir.

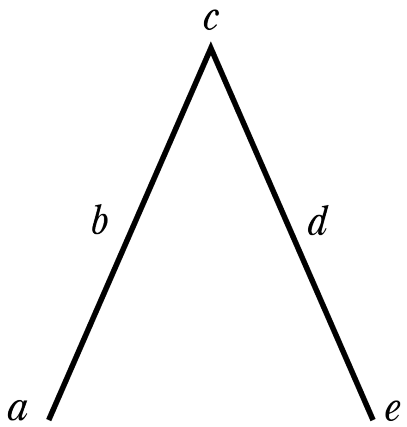
"Tragedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir… Bir bütün ise başı, ortası ve sonu olan şeydir". Bu cümleyle Aristoteles (1987, s. 28-30) iyi öykülerin başı, ortası ve sonunun gelişigüzel olamayacağını vurgulamaktadır. Freytag (1900, s. 28-29) hikayelerin başlangıcında olayların arka planının detaya girmeden verilmesi gerektiğini, hemen ardından, vakit kaybetmeden, zaman, mekan, insanlar, ilişkiler ve önemli karakterlerin olayların içinde yer alması gerektiğini ifade eder ki böylece eylem alanı sınırlandırılır. Eylem alanının sınırlandırılması okuyucunun öykü tutarlığını kavrayabilmesini sağlar. Bundan sonra hikaye Freytag'ın adını koymadığı ancak "harekete geçiren dürtü" diye tarif ettiği ilk heyecanlı eylemle -"tetikleyici olay" (*inciting incident*)- devam eder. Bu olay dramadaki diğer olaylarla bir bütünlük taşıyan ve son olaya bağlanan bir zinciri oluşturur. Ancak son eylem, diğerlerinden farklı olarak çatışma ve heyecanın sona ermesini de gerektirir. Bu sınırlar çerçevesinde hikayenin tutarlılığı meydana getirilir. Birbiri peşi sıra gelen bu eylemlerin ve olayların aralarındaki sebep sonuç ilişkisini -ki buna Freytag dramanın temeli demektedir-

motivasyonu (*assigning motive*) kurmak şeklinde tanımlar. İşte bu *motive*ler (her bir motivasyon ögesi) üzerinden eylem ögeleri sanatsal, bağlantılı bir bütüne dönüşmektedir.

Olay örgüsündeki eylemler, karakterlerin birbirleriyle ve kendi içlerindeki çatışmaların ve zıtlaşmalarının sonucudur. Bu yapıyı Freytag, dramanın beş perdesi ve üç krizi başlığıyla tartışır. Eylem, girişle birlikte heyecan uyandırıcı güçlerin ortaya çıkışıyla başlayarak *climax*'e tırmanır ve oradan felaketle sonuçlanan dönüm noktasına düşer. Bu üç perdenin arasında yükseliş ve düşüş bulunur. 1900 yılına ait kitabın baskısındaki grafik aşağıdaki gibidir:

Şekil 2.2

Freytag Piramidi



Kaynak: Freytag, 1900, s. 115

Grafiğe göre drama, (a) giriş (*introduction*), (b) yükseliş (*rise*), (c) doruk noktası (*climax*), (d) dönüş ya da düşüş (*return or fall*), (e) felaket (*catastrophe*) perdelerinden meydana gelmektedir ve her perdenin kendine özgü amacı ve yapısı bulunmaktadır. Bu beş perdenin arasında da bu perdeleri bölen ya da birbirine bağlayan üç dramatik kriz yer alır (Freytag, 1900, s. 114-115).

Öykü ve olay örgüsü ayrımına ilk değinenlerden Forster (1985, s. 127), öyküyü sanatın ilkel bir biçimi olarak tanımlarken, olay örgüsünü roman sanatının çok daha üstün bir yönü olarak tarif etmektedir. Öykü, "olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılması" iken "olay örgüsü, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir". Forster'ın (1985, s. 140) olay örgüsünü "romanın akıl ve mantığımıza seslenen yönü" olarak tanımlaması, yazarı

da işini iyi bilen, romanına tepeden bakabilen ve okuyucuyu yönlendirebilecek hamleleri yapan kişi olarak tanıtması, çok sonraları söylem terimiyle karşılığını bulacak anlatının ifade biçimini ima etmesi açısından da önemlidir.

Forster'ın olay örgüsünün önemine yaptığı vurgunun daha güçlüsünü, ondan 15 yıl kadar önce Rus biçimciler dile getirmiştir. Rus biçimciler, özellikle de Shklovsky, anlatıların aygıtlarıyla ilgili *syuzhet* kavramını önermişlerdir. *Syuzhet*[31] (hhtp-18), "altında yatan", "konu yapan" gibi anlamlara sahip olan Latince *subiectus* kelimesinden Fransızca'ya *subget* olarak geçmiş, "başkasının kontrolünde", "başkasının hükmü altında" olan anlamlarına gelmektedir. Kelimenin kökleri Ön Hint-Avrupa dillerine kadar uzanmakta, *upo* (alt, altında) ve *ye* (sürülmüş, itilmiş) hecelerinden meydana gelmektedir. *Syuzhet*'in İngilizce karşılığı ise *subject matter* olarak geçmektedir. *Subject matter*, 16. yüzyıldan itibaren "sanatta altında yatan, görülemeyen" anlamlarına gelecek şekilde Aristoteles'in *hypokeimenon* (Yun. *ὑποκείμενον*) teriminden ödünç alınmıştır ki kelime doğrudan "altında yatan, altta yatan şey" anlamına gelmektedir.

Fabula teriminin seçiminde olduğu gibi *syuzhet* teriminin de seçimi önemlidir. Biçimciler olay örgüsü ya da kendilerinden sonra yapısalcıların söylem olarak ifade ettikleri şeyi, yani sanatçının yapmış olduğu ifade etme işini, düzenlemeyi, sanatçı tarafından inşa edilen metnin, öykünün altında yatan, görünmeyen yapısı olarak öne çıkarmayı tercih etmişlerdir. Daha önceleri yapılan anlatı ve öykü eşlemeleri, öykünün yüceltilmesi, karakterin öne çıkarılması ya da öz ve içerik tartışmalarına karşı atılan önemli bir adımdır bu. Zira *syuzhet*, *ostranenie* (farklılaştırma) kelimesiyle yan yana geldiğinde daha da önem kazanır. Çünkü farklılaştırma, *syuzhet* üzerindeki değişimlerle sağlanır.

Önceki dönemlerde *syuzhet* ya da olay örgüsü, *fabula*yla ya da olayların betimlenmesiyle karıştırılan bir terimdir. Biçimciler bu ikisini keskin bir şekilde birbirlerinden ayırmıştır. Öyle ki, *fabula*, *syuzhet*nin oluşturulması için kullanılan bir araç olarak görülmüştür sadece (Shklovsky, 1991, s. 170). Sanatsal biçimler, estetik kurallara uygunluklarıyla açıklanır. Eikhenbaum'un (Todorov, 2021, s. 47) aşağıdaki örneğinde olduğu üzere sanatçı, romandaki eylemi araya rakipler katarak (eklemeler

[31] Online Etymology Dictionary.

yaparak) değil de yalnızca bölümlerin yerlerini değiştirerek yavaşlatırsa, düzenleyime ilişkin estetik yasaları gösteriyor demektir. Bu örneğin ardında yatan düşünce ise Shklovsky'nin (Todorov, 2021, s. 78) cümleleriyle bakıldığında daha net görülecektir:

> …sanat imgelerle düşünmektir. (s.71) … Sanatın amacı, nesne duyusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen şey olarak değil, sanatın tekniği nesneleri farklılaştırma, biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini arttırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir, sanat nesnenin oluşunu hissetme aracıdır, daha önce olmuş olanın sanat için önemi yoktur (Todorov, 2021, s. 78).

Biçimciler Aristoteles'in *anagnorisis* (tanınma) kavramına da göndermede bulunarak imgelerin amacının, taşıdıkları anlamı okuyucunun kavrayışına daha uygun hale getirmek değil, nesnelerin özel algılanışlarını yaratmak olarak açıklarlar. Sanatçının görevi imgeler üzerinden nesnelerin tanınmasını sağlamak değil, görüntüsünü yaratmaktır (Todorov, 2021, s. 84). Sanatçının *syuzhet* üzerindeki kontrolüne ya da yönetimine ilişkin Shklovsky (Todorov, 2021, s. 174), Chekov'un bir hikayesine göndermede bulunur:

> Adamın biri her gün üzerinde "Bol sirke çeşitleri" yazılı tabelayı okumakta ve kendi kendine şöyle sormaktadır: "Kimin bol sirke çeşidine gereksinmesi olabilir ki?" Bir gün, tabela yerinden sökülüp duvarın kenarına konur. O zaman da tabela üzerinde "Bol sigara çeşitleri" yazısını okur. Şair, bütün tabelaları yerinden indiren kişidir, sanatçı, nesnelerin başkaldırışını hazırlayan elebaşıdır. Şairlerde, nesneler, eski adlarını atarak başkaldırırlar ve kendilerine aldıkları yeni adla ek bir anlam üstlenirler. ...böylece şair anlamsal açıdan bir yer değiştirmeyi gerçekleştirir. Biz de böylelikle, yeniliği, nesnenin yeni bir dizi içine konuluşunu hissederiz. Yeni sözcük nesnenin üstüne yeni bir giysi gibi oturtulur. Tabela kaldırılmıştır. Bu da, nesneyi algılanabilir kılma, onu bir sanat yapıtına dönüştürme yollarından biridir (Todorov, 2021, s. 174).

Yukarıdaki örnekte de görüleceği üzere biçimciler, şiir ve düzyazıyı birbirlerinden keskin bir şekilde ayırmışlardır. Şiir, müzik gibi, ritmin hakim olduğu bir alanda icra edilen, semantik olmayan, duyguyu ritimle, tonla oluşturan bir sanatken, roman ya da düzyazı semantiktir.

Syzuhet, *fabula*ya karşı alışkanlığı kırmakla görevlidir. *Syuzhet'*nin aygıtları, hikayeyi yavaşlatan, olayları geciktiren, engeller çıkaran görevler üstlenir. Bu sayede de ilgi, hikayeden çok olay örgüsüne, düzenleyime, ne olup bittiğine değil de bunun nasıl olup bittiğine çekilir (Aksoy ve Aksoy, 1985-1987, s. 73).

Biçimcilerin *syuzhet* terimine bu denli önem atfetmesi, öyküyü -ve dolayısıyla içerik, öz gibi karşılıklarını da- neredeyse yok sayması, biçim-içerik tartışmalarını alevlendirmiştir. "Uzuvlarımızı geri kazanmamız, nesneleri hissedebilmemiz için, taşı taş gibi gösterebilmek için, insanlığa sanat denilen gereç verilmiştir." (Shklovsky, 1991, s. 6). Masal, kısa hikaye, efsane ya da roman sanatları motiflerin birbirlerine bağlanması, kaynaşmasıyla meydana gelir. Bu kaynaşmayı sağlayan *syuzhet* olduğundan anlatıların analizinde içerik gibi bir kavrama gerek yoktur (Shklovsky, 1991, s. 46). Nihayet Trotsky (1924, s. 180) biçimci yöntemin gerekli ve faydalı olduğunu ancak bu haliyle yetersiz kaldığını ifade eder:

> Köylünün nasıl ekim yaptığını, tırpanın neye yaradığını bilmiyorsan, kilise takviminin köylünün hayatındaki yerini anlamadıysan ve köylünün hangi mevsimde evlenip, köylü kadının ne zaman doğum yaptığından bihabersen, halk sanatının sadece dış kabuğunu anlayabilirsin ancak özüne ulaşamazsın (Trotsky, 1924, s. 180).

Sanat ürünleri, içine doğduğu kültür, toplum, hukuk, tarih ve ekonomiden bağımsız değerlendirilemez. Yine de Trotsky'nin de bahsettiği gibi biçimcilik, sorunlarına rağmen sanat eleştirisi ve metne dönük araştırmalarda önemli bir kapı açmıştır.

Günümüzde bazı söylem ya da metinler anlatı olmasa da, anlatılar söylem ya da metne -birtakım tartışmalı alanlar hariç- sahip olarak kabul edilmektedir. Söylem, anlatının tanımında kapsayıcı bir rol üstlenmektedir artık. Buradaki tartışmalı alanı da -ki bu tartışma bütünlük sunmayan, bir rüya sahnesi ya da dans performansının bir parçası gibi, sözel olmayan temsillerle ilgilidir- kapsayacak bir şekilde Livingston (2013, s. 340) anlatıyı, "içeriğe sahip herhangi bir temsil" şeklinde tanımlamaktadır.

Bu içeriğe sahip söylem, Genette'in (1983, s. 27) deyişiyle, anlatının üç ayrı seviyesinden, anlatı söylemi ya da metin (*text*) dediği kısım, anlatının metin analize tabi tutulabilecek, değerlendirilebilecek yegane kısmıdır. (1983, s. 29) Anlatı söyleminin analizi, anlatı ve öykü, anlatı ve anlatım[32], öykü ve anlatım arasındaki ilişkilerin çalışılmasıdır. Todorov (2014, s. 24) ise daha açık şekilde söylemi, bir yapıtta işlevi olan tüm sözel yapıların toplamı olarak tarif etmektedir.

[32] Genette, "*narrating*" kelimesini burada, anlatım anlamındaki "*narration"* yerine kullanmaktadır.

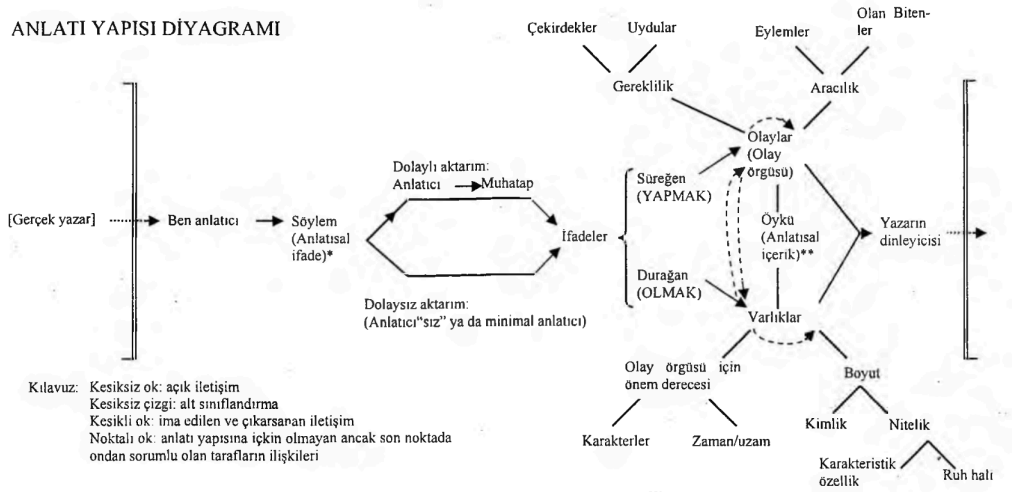
Öykü ve söylem ayrımıyla ilgili olarak anlatıyı, bir iletişim olarak tanımlayan Chatman (2008, s. 28-29), üzerinde iletişim kurulan kısmın öykü olduğunu ifade eder. Ancak öykü, söylem aracılığıyla iletişim kurar. Dolayısıyla söylemin yaptığı iş, öykünün ifade edilmesidir. Söylem, süreğen ve durağan olmak üzere iki türe ayrılır. Süreğen söylem, eylemleri, durağan söylem ise durumları gösterir. Bu ayrılık, eylemlerin yol açtığı olaylar ile durumların ifade ettiği olan bitenler olarak sunulmaktadır. Chatman bu ayrımın, Platoncu anlamda *diegesis* ve *mimesis* ayrımına denk geldiğini söyler. Eylemler anlatıyı gösterirken, durumlar anlatmaktadır.

Anlatılardaki düzenleme, söylemin işidir. Buna göre bir öyküdeki tüm olaylar, öykünün söylemi tarafından olay örgüsüne dönüştürülür.

> Sunuş düzeni, öykünün doğal mantığının düzeniyle aynı olmak zorunda değildir. İşlevi belli öykü olaylarını vurgulamak ya da önemsizleştirmek, bazılarını yorumlamak bazılarını çıkarsamaya bırakmak, göstermek ya da anlatmak, yorum yapmak ya da sessiz kalmak, bir olayın ya da karakterin şu veya bu yönüne odaklanmaktır. Yazar "bir öyküdeki olayları sayısız yolla düzenleyebilir. Bazı olayları ayrıntılarıyla ele alırken, diğerlerinden çok az bahsedebilir… (Chatman, 2008, s. 39).

Şekil 2.3

Anlatı Yapısı Diyagramı



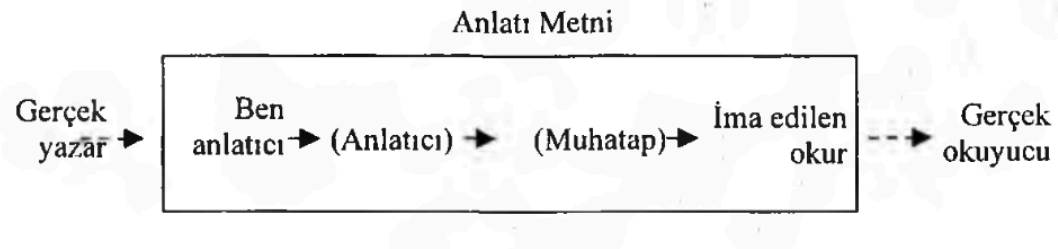
* Bu anlatı ifadesinin biçimidir; Söylemin *özü* ya da tezahürü farklı ortamlarda beden bulabilir (sözlü: kurmaca, tarih; görsel: resim, karikatür bandı (çizgi roman); görsel-işitsel: sinema vs).
**Bu özün değil, içeriğin biçimidir.

Kaynak: Chatman, 2008, s. 249.

Tabloda görüldüğü üzere, anlatı yapısı öncelikle, gerçek yazar ve gerçek okuru dışarıda bırakır. Bu mesele yine Chatman'ın (2008, s. 141) anlatı iletişimini gösterdiği tablosuyla (bkz. tablo 1.6.) ilişkilidir. Metin, öykü dünyasının içindeki anlatıcılar ve onların muhatapları arasındaki ilişki üzerinden iletişim kurmaktadır. Göktürk'ün (1997, s. 77) de belirttiği gibi okur, romanı aktif bir şekilde bir araya getiren, onu bütünleştiren bir öznedir.

Şekil 2.4

Yazar, Metin, Okur



Kaynak: Chatman, 2008, s. 141

Okurun aktivitesi sayesinde söylem anlamlandırılır. Buna göre okur:

> …Belli varsayımlarla yaklaştığı durumları belli biçimlerde anlamlandırır, ama okuma süreci ilerledikçe, anlam ilişkileri de değişikliğe uğrayabilir; her değişikliğin bir metinsel bağlama oturabilmesi için de okurun duyarlığı ile düşüncesi sürekli olarak, metnin daha önce okunup geçilmiş kesimlerine başvurur. Metnin belli anlarına yönelmiş beklenti, varsayımlar bir değişiklik gerektirdiği yerde, metnin önceki anlarının bir anımsanmasına dönüşür. Gerçekte her yazınsal metnin okunuşu sırasında okurun edindiği bilgi, anlık değil, okuma süreci boyunca gelişen bir birikimin yeni aşamasıdır (Göktürk, 1997, s. 78).

Metin ve okur arasındaki bu iletişimi kuran yapı söylemdir. Chatman'ın tablosu (bkz. Şekil 2.3), söylemi iki ana türe, süreğen ve durağan bölümlere ayırmaktadır. Süreğen kısım, olay örgüsünü, durağan kısım ise öyküdeki varlıkları işaret etmektedir. Durağan kısmın içeriğinde öykü dünyasında yer alan karakterler, bulundukları mekan ve zamanla tanınırlar. Karakterlerin kullanımına göre kimlikleri, nitelikleri ve özellikleri önemlidir. Süreğen kısımda ise olay örgüsü, yazarın yapmış olduğu seçimler, okuru güdülemesi üzerine yaptığı tercihler üzerinden şekillenir. Buradaki en önemli başlık "gerekliliktir". Chatman'ın burada gereklilikten kastı, olay örgüsünde hangi olaylar ve hangi eylemlere yer verileceğinin yazar tarafından seçilmesi işlemidir. Bu gereklilikler doğrultusunda da

söylem, öyküyü meydana getirecek ana olayları (çekirdekler)[33] ve yan olayları (uydular) belirler. Söylemin son ayağında da mesaj, öykü içindeki ya da bir başka deyişle metin içindeki dinleyiciye, muhataba ulaştırılır. Gerçek okur da bütün bu süreci yorumlayan ve olan bitenleri anlamlandırmasıyla öyküyü inşa eden kişidir. Her öykünün tartışma götürmeksizin bir biçime sahip olduğunu vurgulayan Lubbock (1960, s. 42), okuru bir eleştirmen (*critic*) olarak, romanı yorumlayan ve ondan anlam üreten kişi olarak görmektedir. Okur, öyküyü bir bütün olarak bir araya getirebildiğine göre, öykünün bütünlüğünü sağlayan onun biçimidir. Macauley ve Lanning (1987, s. 201) Forster'ın öykü ve olay örgüsü ayrımına gönderme yaparak öyküyü "bir zaman yolu" olarak tanımlarlar. Okuyucu, birbirini sıralı bir şekilde takip eden olaylarla bilinenden bilinmeyene doğru bir yolculuğa çıkmıştır. Halbuki olay örgüsü ise sürekli değişim sürecinde olan bir sebep-sonuç örüntüsüdür. Her eylem, başka bir eyleme sebebiyet verir ya da olaylar sebebi sonradan ortaya çıkacak şekilde ne olduğu o sırada belli olmayan başka olayların gerçekleşmesini sağlarlar. Olay örgüsünün temeli durumlar ve karakterlerin içinde bulundukları koşullardaki eylemlerinin bir arada sunulması üzerine kurulmuştur. Olay örgüsünün en etkileyici yanı yoğunluğu artacak şekilde değişimlere yer vermesi ve durumların gelişime sahne olmasıdır. Nihayet finalde olaylar doruk noktasına ulaştığında, örüntü de tamamlanmış olur.

Abbot (2008, s. 21), söylemle ilgili provakatif bir sorun ortaya atar: Öykü mü önce gelir, söylem mi? Bu ilginç soru, öykü ve söylem ayrımındaki hiyerarşiye dönüktür. Birçokları için öykü, söylemden önce vardır. Önce gelmesinin sebebi öykünün içerdiği durumlar ve varlıklardan ileri gelmektedir. Halbuki öykü, okuyucunun yorumlamasıyla anlam kazanan bir yapıdır ve bu yapı ancak anlatı söylemiyle inşa edilebilir.

Söylem, olay örgüsü ya da *syuzhet* terimlerinin denkliğinde ya da tanımlarında da önemli farklılıklar dikkat çekmektedir. Mieke Bal (2017, s. 5) örneğin, bu konudaki terminolojiye farklı biçimde yaklaşmaktadır. Bal, işe öncelikle metni tanımlayarak başlar. Buna göre metin (*text*), sonlu, sınırları olan, göstergelerle bir araya getirilerek

[33] Çekirdekler öykü omurgasını oluşturan önemli olaylardır. Yerlerinden sökülemezler. Uydular ise yine gerekli olmakla birlikte çekirdekler kadar vazgeçilmez olmayan, değiştirilebilir ancak çekirdeklere sebep olan ya da çekirdeklerden kaynaklanan olaylardır.

yapılandırılmış bir bütündür. Anlatı metni (*narrative text*), bir eyleyen ya da öznenin bir alıcıya, bir ortam üzerinden, bir öyküyü (*story*) ilettiği metindir. Öykü, bu metnin içeriği, özel bir şekilde tezahürü, bir sözcükler dizisi ve *fabula*nın renklendirilmesidir. *Fabula* ise aktörlerin sebep oldukları ya da deneyimledikleri, mantıksal ve kronolojik olarak ilişkili olaylar zinciridir. Bal, bu tanımlamayla terimlerin anlamlarını içerdikleriyle sınırlar. *Fabula*nın tanımındaki olay (*event*), bir durumdan diğerine geçiş anlamına gelmektedir. Aktörler, eylemde (*action*) bulunan eyleyenlerdir. Eylem (*act*) ise burada bir olaya neden olmak ya da olayın deneyimlenmesi olarak tanımlanmıştır.

Tüm anlatı metinleri benzer ya da aynı öyküyü anlatsalar bile birbirlerinden ayrılmaktadır. Burada metin sözcüğü ortam (*medium*) farkı ayırt etmeksizin kullanılmaktadır. Buna göre öykü ve *fabula* kelimeleri de birbirlerinden ayrılmaktadır. Olayların sunuluş şekli öykü, okuyucunun ya da izleyicinin hayal gücüyle meydana gelen olayların kronolojik sırası ise *fabula*dır (Bal, 2017, s.6).

Bal'ın yaptığı tanımlamalarda söylem (*discourse*), karakterlerin eylemleri ya da anlatım marifetiyle, doğrudan ya da dolaylı şekilde ortaya konan görüşler, fikirlerdir. *Plot* (olay örgüsü) ve *syuzhet* terimleri ise hiç bir yerde kullanılmamaktadır. Bununla birlikte olay örgüsünü karşılayan terim de muğlaktır. "*Text*", olay örgüsünün diğer tanımlarında da olduğu gibi sonlu, yapılandırılmış bir bütün olarak söylemi kısmen karşılamaktadır. Benzer şekilde "*story*" terimi de metnin içeriği, tezahürü, sözcükler dizisi ifadeleriyle hem *discourse* (söylem) hem de *plot* (olay örgüsü) kavramlarını karşılar gibidir. *Fabula* ise daha önceki tanımlarda olduğu gibi *story* (öykü) teriminin yerine geçmiştir.

Daha önceki çalışmaları derleyerek Bennett ve Royle (2004, s. 55-56) öyküyü "anlatıcının, olduğuna inanmamızı istediği eylemler ya da olayları da kapsayacak şekilde, olayların temsili olarak, söylemi ise bu olayların nakledilmesi, nasıl anlatıldığı, anlatılması (*telling*) şeklinde tanımlar. Böylece anlatıları iki ayrı seviyeye ayırır: Anlatılan (*the level of the told*) ve anlatma (*the level of telling*).

Görüldüğü üzere Bennett ve Royle tanımın içine anlatıcıyı da dahil etmektedir. Anlatıcının rolünü benzer şekilde önemseyen Fludernik (2009, s. 2-4) ise Genette'tan yola çıkarak öyküyü, anlatı söyleminin temsil ettiği ya da gösterdiği olarak tarif eder. Ona göre de anlatılar iki seviyeye sahiptir: Öykü düzeyi (*a level of the story*) ve

kurmaca dünyalar (*a level of the fictional worlds*) düzeyi. Eğer ki anlatının tanımı öyküyü içeriyorsa, bu anlatının farklı ortamlardaki temsilleri de anlatıdır. Bu nedenle Fludernik ikinci bir ayrımlamaya yönelir. Bunlardan birincisi öykü -ya da *fabula*- (*fable*), ikincisi ise olay örgüsü düzeyinde, özel bir şekilde kavranabilen, öykünün altında yatandır (*subject matter*). Yani, okuyucunun söylemden yaptığı çıkarımlar vasıtasıyla yeniden inşa ettiği anlatı düzeyidir bu. Böylece bu iki yeni düzey şu şekilde ayrılır: Olay örgüsü düzeyi (*plot level*) ve kurmaca dünya (*fictional world*). Bununla birlikte anlatı, bir anlatıcının anlattığıdır. Buradan yola çıkarak Fludernik anlatıyı, öykü ve ek olarak anlatıcı şeklinde tanımlar.

Olay örgüsünün tanımıyla ilgili bu karmaşa Herman, Jahn ve Ryan'ın (2005, s. 437) Anlatı Kuramı Ansiklopedisi'ne de girmiş, yazarlar olay örgüsü (*plot*) terimini bağlamlarına göre ayırarak incelemişlerdir. Bunlar, öykü olarak olay örgüsü (*plot in relation to story*), cinsiyet inşası olarak olay örgüsü (*plot as gender construction*), zihinsel bir inşa olarak olay örgüsüdür (*plot as mental construction)*.

Rimmon-Kenan (2005, s. 3) Genette'in "öykü", "söylem" ve "anlatma" (anlatım) terimlerini, "öykü", "metin" ve "anlatım" olarak kullanır. Burada öykü, olaylar zincirini, metin ise bunların anlatılması görevini üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade etmektedir. En basit haliyle metin, okunan şeydir. Kronolojik olması gerekmez. Metnin bütün ögeleri dağılmış haldedir ve tüm anlatı içeriği belirli bir bakış açısıyla (*perspective - focalizer*) filtrelenmiştir. Bennett, Royle ve Fludernik gibi Kenan da anlatıcı kavramını söylemin ifade edilmesine dahil eder. Metnin içindeki iletişim mutlaka, kurmaca bir anlatıcının, kurmaca bir dinleyiciye iletimiyle gerçekleşebilir.

Anlatıların ayırt edici özelliklerinden, olmazsa olmazı, anlatıcıdır. Anlatıcı, okuyucunun etkileşime giremediği, kişiliksiz, ruhani bir sestir (Toolan, 2001, s. 3). Bununla birlikte metin (olay örgüsü, söylem), öyküyle (*fabula*, *story*) olan ilişkisi bakımından "zaman" ve "karakterizasyon", anlatım (*narration*) ile ilişkisi bakımından da "odaklanma" (*focalization*) yönlerinden incelenebilir. Birincisi, öyküdeki olayların zamansal olarak sıralanışı, ikincisi karakterlerin metinde temsil ettikleri ve üçüncüsü de metnin filtrelemiş olduğu anlatıcının bakış açısıyla ilgilidir (Kenan, 2005, s. 45).

Anlatılarda zaman, öykü ve metin arasındaki kronolojiyi ilgilendiren meseledir. Öykü zamanı, olayların sıralanışının doğrusal sıralamasıdır. Metin zamanı ise zamansallıktan çok mekansal bir boyuttadır. Halbuki metin de doğrusal bir sıralamadır. Zira anlatı metni, onun metanomik olarak bağlı olduğu okuma sürecinden bağımsız değildir ki bu da öykü zamanının çoklu doğrusallığını göstermektedir. Yani öykü zamanı sadece kronolojik değil, aynı zamanda metne bağlı olarak inşa edilen bir sıralamaya da sahiptir. Öykü, kendi öykü zamanını metne göre de inşa etmektedir. Buradaki karmaşa öykü zamanının ideal olarak sıralanmak şeklinde ifade edilmesinden kaynaklanmaktadır. Metin, doğrusal bir sıralamayla kendini açmaktadır ancak bu olayların kronolojik bir sırada açılması anlamına gelmez ki metin, çoğunlukla da kronolojiden sapar (Kenan, 2005, s. 46-47).

Karakterizasyon, karakter özelliklerinin açığa çıkarılması, ilişkilerinin ortaya konmasıyla ilgilidir. Karakterlerin yaptıkları, yapması beklenenler, yapma potansiyeli taşıdığı tüm eylemler doğrudan olay örgüsünün konusudur. Karakterlerin tüm eylemleri zamansal, uzamsal ve eylem yönünden olay örgüsünün yapılanmasında belirleyicidir. (Kenan, 2005, s. 62-65). Son olarak, odaklanma, olay örgüsünün anlatımla ilişkili olan boyutudur. Odaklanma, "konuşan kim", "gören kim" sorularının yanıtıyla ilgilidir. Bu şu durumu ortaya koyar. Bir anlatıda her kimin bakış açısı, zihni devreye giriyorsa, geçici bir süre de olsa anlatıcı o karakter olur. Yani odaklanılan, aynı zamanda anlatıcıya dönüşür (Kenan, 2005, s. 74).

Bu tartışmalar ışığında olay örgüsü, zaman, öyküyle olan ilişkisi bakımından zamansallığın inşası, anlatıcının pozisyonu, bakış açısı, anlatıcının kimliği, anlatımla ilişkili olarak odaklanma ve anlatıcı, alıcıyla ilişkili olarak da öykünün inşa edilmesi süreçlerine doğrudan etki eden bir yapıdır.

2.1.4 Anlatım

Anlatım (*narration*), anlatı (*narrative*) terimi gibi, Ön-Hint Avrupa dilinde *gno* (bilmek) kökünden türemiş, anlatmak, ilişkilendirmek, nakletmek, açıklamak, anlatı anlamlarına gelen Latince *narrationem* kelimesinden gelmektedir. 15. yüzyıl başlarında Fransızca *narracion* kelimesi İngilizce'ye geçmiş, "öykü anlatma eylemi", "bir eylemin

özelliklerini, ayrıntılarını belli bir düzen içinde nakletmek" anlamlarında kullanılmıştır[34] (http-19). Oxford İngilizce Sözlüğü'nde ise "bir öyküyü anlatma eylemi ya da süreci" şeklinde tanımlanmaktadır.

Keen (2015, s. 1-2), "bilmek" anlamına gelen *gno* kökünü yorumlayarak buradaki "bilmek" kelimesinin "hayali karakterleri ve olayları bir araya getirerek kurmaca öyküler yaratmayı bilmek" anlamında olduğunu öne sürer. Kelimenin kökü, öyküleme konusunda "hünerli olmak" anlamını içerdiği gibi kandırma, aldatma konusunda hünerli olma anlamını içermektedir.

Görüldüğü üzere anlatı, anlatım, öykü kelimeleri birbirlerine çok yakın köklerden gelmekte ve aralarındaki ayrım belirsiz görünmektedir. Ancak Oxford İngilizce Sözlüğü'ndeki tanım önemli bir ipucu barındırmaktadır. Sözlük, anlatımı, anlatıdan farklı şekilde "bir süreç", ikinci olarak da "anlatma eylemi" olarak tanımlamaktadır.

Anlatıbilim sözlükleri ise daha geniş bir çerçeve sunabilir. Prince'in (2003, s. 58) sözlüğünde anlatım dört başlık altında tanımlanmaktadır. (1) "Bir ANLATI; bir ya da daha fazla olayın temsilini yapan bir söylem", (2) "Bir anlatının üretimi; durumlar ve olaylar zincirinin nakledilmesi", (3) "Todorov'un terminolojisinde ANLATMA: Anlatım, GÖSTEREREK anlatma bağlamında olduğu gibi, anlatma yoluyla TEMSİL", anlamında kullanılmaktadır. (4) "Ricardou'nun terminolojisinde SÖYLEM; söylem ÖYKÜ (story) için neyse anlatım da KURGU için odur".

Genette'in öykü ve söylem ayrımında kullandığı Fransızca isim-fiil narration kelimesi İngilizce'ye tercüme edilirken "*narrating*" (anlatma) şeklinde geçirilmiştir. Yine Prince'in (2003, s. 57) sözlüğünde anlatma (*narrating*), (1) "anlatma, bir veya daha fazla olayı ilişkilendirme", (2) SÖYLEM (ÖYKÜNÜN karşıt anlamlısı olarak), (3) "anlatma aktivitesini temsil eden bir anlatıdaki göstergeler, onun kökeni, ulaşacağı yer (*its destination*) ve bağlamı (ANLATILMIŞ OLANA karşı anlamlı olarak)" anlamlarına gelmektedir. Buradaki üçüncü maddede "anlatılmış olan" (*narrated*), aynı sözlükte söylemin zıt anlamlısı öykü, anlatılan durumlar ve olaylar anlamlarında kullanılmaktadır.

[34] Online Etymology Dictionary.

Anlatının üç temel ögesi, Genette, Rimmon-Kenan ve Bal'ın da tanımladıkları şekliyle öykü düzeyi, metin düzeyi ve anlatım düzeyidir. Bunların birincisi, metin düzeyinde verilen ipuçları ya da işaretlerin yorumlanmasıyla ulaşılan öykü düzeyi, ikinci ve üçüncüsü ise anlatım düzeyinde gerçekleşen, iletişim sürecinin sonucu olarak görülebilen metin düzeyidir. Anlatım süreçleri, kurduğu iletişimle, yorumlayıcının, metin düzeyindeki ipuçlarından öykü dünyasını inşa etmesini sağladığı gibi aynı zamanda bu ipuçlarını düzenleyerek (bir araya getirerek), eylemlerin ve durumların ardında yatan anlama ulaşmasının yolunu açar (Herman, 2009, s. 38).

Öykü, anlatımdan ayrı olarak varlığa sahiptir, zira farklı anlatıcılar tarafından farklı şekillerde anlatılabilir. Anlatıcı değişince anlatım ve onun ögeleri de değişir. Aynı durum olay örgüsü ve anlatım için de geçerlidir. Bu nedenle öykü ve öykünün iletişiminin sağlanmasını sağlayan anlatım ve olay örgüsü kavramları tek bir başlık altında, "anlatı söylemi" olarak ifade edilir (Abbott, 2007, s. 39-40, Herman 2007 içinde).

Herman, Jahn ve Ryan'ın (2005, s. 339) sözlüğünde ise daha geniş bir tanım bulunmaktadır. Buna göre, anlatı metinlerine tek tek bakıldığında, anlatım ve anlatı eş anlamlı olarak kullanılabilmektedir. Ancak çoğu analitik yaklaşıma göre anlatım, anlatma (*narrating*) terimine daha yakın kullanılmakta ya da anlatının üretimi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda anlatım, daha geniş bir kategori olan anlatı teriminin altında yer almaktadır. Anlatım, en dar anlamıyla dahi oldukça karmaşık; "zamansal sıralama" (düzenleme), "bakış açısı" (ya da odaklanma)[35], "ses", "gerilim ve sürpriz"[36], "diegetik[37] anlatıcı ve gerçek okur arasındaki mesafe", "bilme" gibi anlatıbilim açısından oldukça önemli kavramları içeren bir terimdir. Yakın dönemdeki tartışmalarda anlatım, okuyucu ya da izleyicinin dikkatini öykünün kendisinden dahi daha fazla çeken

---

[35] Bakış açısı (*point of view*), odaklanma (*focalization*) ve *perspective* terimleri, çoğunlukla birbirlerinin yerine geçerek kullanılmakta, terimleri kullanan anlatıbilimcilere göre aralarında ufak yorum farklılıkları bulunmaktadır.

[36] Bu konu daha sonra sinemada bilginin işleyişine ilişkin konularda detaylı bir şekilde incelenecek.

[37] Burada diegetik (*diegetic*) terimi Aristoteles'in kullandığı "söyleyerek anlatma" eyleminden farklı olarak Platon'un kullandığı "öykü dünyası" anlamındadır. Anlatıbilim üzerine çalışmaların yoğunlaşması ve olay örgüsü ile öykü kavramlarının birbirlerinden ayrıştırılmasıyla bu terim, kavranan, çıkarım yoluyla inşa edilen öykü evrenini ve içeriğini işaret etmektedir.

bir kavram olarak öne çıkmaya başlamıştır. Anlatı (*narrative*), çoğunlukla "anlatım sürecinde gerçekleşen olayların sunumu" olarak anlaşılmıştır. Genette'in terminolojisine göre "anlatma", anlatma eyleminin ve dolayısıyla eylemin yer aldığı tüm gerçek ya da kurmaca durumların üretimidir. Bu nedenle de Genette'in üç bölümlü sınıflandırmasında "öykü", "söylem", "anlatma" terimleri olarak sunulmaktadır. Yazılı anlatılarda anlatım, anlatıbilimin çalışma alanına da girecek şekilde gerçek yazarın gerçek yazma sürecini ifade ederken, sözlü kültürde bunun tam zıttı olarak izleyicinin, öykü anlatıcısının gerçek anlatım sürecine olan tanıklığını öne çıkarmaktadır.

Anlatıcının anlatıdaki en önemli figürlerden biri olarak anlatıcıyı öne çıkardığı görüşünde olanlardan Prince (1982, s. 7), yazılı anlatılarda göstergelerin anlatma eylemini; geldiği yeri ve varacağı hedefi temsil ettiğini ifade eder. Diğer tüm özellikler ve kombinasyonlar ise anlatılanın göstergeleridir. Bunlar, olayları ve durumları naklederler. Birinci, ikinci ve üçüncü şahıs anlatımlarında olduğu gibi anlatıbilimde de benzer bir sınıflandırma yapılabilir. Anlatıcı birinci şahıs, muhatap ikinci şahıs, anlatılan ise üçüncü şahıs anlatımdır.

İkinci olarak anlatıcı, güvenilir ya da güvenilmez bir anlatıcı olabilir. Üçüncü olarak da anlatıcı anlatılan konulara yakın ya da uzak belli bir mesafede durmaktadır. Bu mesafe zamansal olabileceği gibi fiziksel de olabilir. Aynı şekilde mesafe entelektüel, ahlaki ya da duygusal da olabilir. Anlatıcının müdahaleci özelliği; kendinin farkındalığı, güvenilirliği, anlatılana ya da muhataba olan mesafesi hem anlatıcının karakterizasyonunu hem de okuyucunun ona karşı olan tepkisini ve yorumunu şekillendirir (Prince, 1982, s. 12-13).

Ancak Porter Abbott (2008, s. 69-72), bir çok anlatıbilimcinin ayrı kutuplarda yer aldığı bir sorunu öne çıkarır. Bazı anlatıbilimcilere göre eylem bitip de karakter konuşmaya başladığında, anlatım sona ermektedir. Bu gibi durumlar da söylem, okura doğrudan hitap etmektedir. Bazı durumlarda ise konuşma anlatıcı tarafından anlatılır ve söylem dolaylı olarak nakledilir. Bu durumda da konuşma şüphe götürmeksizin anlatıma dahil olmuş olur. Bundan dolayı da anlatımı ilgilendiren önemli konulardan biri ses (*voice*) başlığıdır. Konuşanın kim olduğu (birinci, ikinci ya da üçüncü şahıs anlatıcı) ve yarattığı etki, anlatının inşa edilmesinde önemli bir ögedir. Zira okuyucunun, anlatıcının

arzuları, ihtiyaçları ve sınırlarını kavrayabilmesinin yolu anlatıcının yarattığı bu etkiyle ortaya çıkmaktadır. Ses sayesinde anlatım, anlatıcıyı kişileştirir, bir anlamda görünür kılar.

Platon'un (1992) *diegesis-mimesis*, söylemek-göstermek ayrımında olduğu gibi, nakletmek ve sahnelemek arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır. Anlatım, nakleder. Sahnelemek ise dolaysız, doğrudan sunumdur, yani mimetiktir. Bunun en önemli örneği de diyalogdur. Karakterlerin konuşmasına ilişkin anlatımın zıttı, karakterlerin mimetik faaliyetleri, sahnelemeleri, doğrudan iletişim kurmalarıdır. Aynı ilişki, durumlar için de geçerlidir. Durum ya tanımlanır (doğrudan sunum) ya da betimlenir (dolaylı sunum; anlatım). Bu karşıtlığı Chatman, (1978, s. 32-33) doğrudan sunum ve dolaylı anlatım olarak isimlendirir.

Anlatımın bir diğer önemli konusu odaklanmadır. Odaklanma, okuyucunun, bakış açısı (*point of view*) gibi, karakterlerin gözünden ve açılan pencereden olaylara bakmasını sağlar. Anlatıcı, odaklanmayı sağlayandır (Abbott, 2008, s. 73). Ancak bakış açısı teriminin kullanımı çoğunlukla muğlaktır. Bakış açısı bazı durumlarda düz anlamlı olarak kullanılır. "Birinin gözünden görmek" örneğin, algısal bir meseledir. Bazı durumlarda ise, birinin "dünya görüşü", "ideolojisi" şeklinde, mecazi olarak kullanılır. Zaman zaman da bakış açısı, karakterin çıkarlarıyla ilgili olabilir. Bu farklılıklar, bakış açısının bazı durumlarda aktif bazı durumlarda ise pasif olmasını gerektirir (Chatman, 1978, s. 151-152). Anlatılarda anlatımın etkili olduğu alanlardan biri de anlatı sesinin ne kadar olayların için dahil olduğu meselesi, okuyucuya ve olan bitenlere olan mesafesidir. Mesafenin kullanımı okuyucun vereceği duygusal tepkileri de yönetir. Okuyucunun karaktere ya da anlatıcıya olan yakınlığı ya da uzaklığı, anlatıcının ve olayların nasıl bir mesafeden aktarıldığıyla ilgilidir (Abbott, 2008, s. 75). Bakış açısı ile ilgili daha önceki açıklamadan yola çıkılacak olursa, bakış açısının kullanımına ilişkin ortaya konulan farklılıklar, anlatı sesiyle de ilişkilidir. Bakış açısı, fiziksel (algısal), ideolojik (mecazi) ya da günlük yaşantıyla (karakterin çıkarları) ile ilgiliyken, anlatı sesi tam tersine konuşma ya da belirgin şeylerin (doğrudan iletilen) olaylar ve varlıklar üzerinden izleyiciye bildirilmesini kapsamaktadır. Bu nedenle bakış açısı öyküye ait bir öge iken, anlatı sesi söylemin alanına girmektedir (Chatman, 1978, s. 153-154).

Her şeyi bilen anlatıcı ya da güvenilir anlatıcıların sınırlılıkları karşısında, modern yazarlar güvenilmez anlatıcılarla deneyler yapmaya başlamıştır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcılar daha önceleri bir yansıtıcı görevi görmekteyken, öykü içi karakterler gibi gelişim gösterememişlerdir (Booth, 2012, s. 168-169). Modern yazarların Booth'a (2012, s. 170-171) göre geliştirdikleri en önemli aygıtlardan biri güvenilmez anlatıcıdır. Bu sayede anlatıcıyla okur arasındaki mesafe, okurun anlatıcıyı sorgulayacağı, yargılayacağı bir mekanizmayı da meydana getirir. Anlatıcının güvenilir olmadığını ortaya çıkması durumunda, anlattığı hikayenin de etkisi tamamen değişecektir. Güvenilmezlik sadece yalan söylemekle ilgili de değildir. Anlatıcı, bilinçsizce okuru yanıltabileceği gibi, doğuştan kötü de olabilir.

Okuyucunun anlatıyı yorumlayabilmesi için gerekli şartlardan biri, anlatıcının güvenilirliğini sezebilmesinde yatmaktadır. Güvenilirlik, anlatıcı, karakterler ve anlatıda olan bitenlere karşı, okuyucuyu duygusal, ahlaki ve estetik yönden derin bir şekilde etkiler (Abbott, 2008, s.77).

Toparlamak gerekirse, anlatıyı meydana getiren üç temel öge; öykü, söylem ve anlatım, farklı şekillerde tanımlanmış, terimler yer değiştirmiş ya da birbirlerinin yerine kullanılmıştır denilebilir. Günümüzde öykü terimi çoğunlukla, okuyucunun zihinsel aktivitesini gerektiren okuyucunun söylem ya da metin düzeyindeki işaretler ve ipuçlarından çıkarımlarda bulunarak inşa ettiği kronolojik yapı olarak kullanılmaktadır.

Tablo 2.2

Öykü, Söylem ve Anlatım Terimlerinin Kullanımı

Öykü	Fabula			
Olay Örgüsü	Syuzhet	Söylem	Metin	Anlatı Metni
Anlatım	Anlatma			

Öykü, içeriğinde anlatıya ilişkin varlıkları, karakterleri ve durumları barındırmaktadır. Karakterler, yaşadıkları mekanlar, olaylar, kültür, sosyal yaşam, hava durumu, iklim, coğrafya gibi ögeler, öykü dünyasının içinde yer almaktadır. Öykü dünyasında olan bitenler, karakterlerin eylemleri, olaylar ve bunların sıralanışı olay örgüsünün (*plot*) alanıdır.

Olay örgüsü, kuramcılar tarafından *syuzhet*, söylem, metin, anlatı metni gibi kelimelerle zaman zaman eş anlamlı olarak, bazen de birbirlerinin yerine geçerek ya da farklı seviyelerde kullanılmıştır. Olay örgüsü, *syuzhet* terimiyle birlikte çoğunlukla Genette'in söylem (*discourse*) terimine denk kullanılmıştır. Ancak söylemi daha büyük bir çatı, olay örgüsünü ise onun bir parçası olarak görenler bulunmaktadır. Söylem ya da olay örgüsü yerine Bal ve Kenan gibi yazarlar, metin ya da anlatı metni terimlerini tercih etmektedir.

Öykü ve olay örgüsünü birbirine bağlayan anlatım teriminin tanımlanması da fikir ayrılıklarına yol açmaktadır. Anlatım, çoğu edebiyat kuramcısı tarafından anlatıcıdan bağımsız düşünülemeyecek, iletişimi sağlayan, bunu da anlatıcının pozisyonu ve güvenilirliği üzerinden sağlayan bir kavram olarak görülmüştür. Anlatımın, olay örgüsüyle birlikte söylemi meydana getirdiğini öne sürenler olduğu gibi, bazı kuramcılar da anlatımın öykü ve olay örgüsü, öykü ve söylem arasındaki ilişkiyi sağladığını öne sürmektedir. Ayrıca anlatım, bakış açısı, anlatı sesi, anlatıcı ve güvenilirlik, duygu, ton, gerilim, sürpriz gibi konuları yöneten bir mekanizma olarak görülebilir.

2.2 Sinemada Anlatı Yapısı ve Anlatım

2.2.1 Sinemada anlatı

Anlatı terimi, edebiyatta olduğu gibi sinema alanında da "öykü", "nedensellik", "anlatma" kavramlarıyla yakın anlamlı olarak görülmektedir. Sinema anlatıları öykü anlatırlar, sinema anlatıları sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde inşa edilir ve sinema anlatılarının bir başı, ortası ve sonu vardır. Sinemada anlatı terimi zaman zaman öykü, zaman zaman da anlatım terimleriyle eş anlamlı olarak da kullanılmıştır. Ancak hem terminolojide hem de anlatının tanımındaki hiyerarşide, anlatıbilimciler açısından önemli ayrılıklar da bulunmaktadır.

Sinema, bir metinden çok daha fazlasıdır. Sinema, doğuştan gelen özelliğiyle, tıpkı dil gibi, insan yaşamının çok büyük bir bölümünü baskın şekilde kaplayan bir öyküleme biçimidir (Andrew, 1984, s. 76). Buckland (2015, s. 32-33), filmin yapısını iki ana parçaya bölerek, bunları anlatı ve anlatım olarak tanımlar. Anlatı; eylemler, olaylar ve

karakterleri kapsarken, anlatım; izleyicinin bu eylemler, olaylar ve karakterler üzerinden bilgiye ulaşacağı mekanizmayı açıklamaktadır. Anlatı, sıradan bir olaylar dizisi değil, sebep-sonuç ilişkisine bağlı bir dizidir. Filmde olan bir şey daha önce olan başka bir olay nedeniyle gerçekleşir.

Branigan (1992, s. 3-4) anlatıyı, verileri özel bir örüntüleme yöntemiyle düzenleyen, algısal bir aktivite olarak görmektedir. Anlatılar, mekan ve zamana ilişkin verileri bir başı, ortası ve sonu olan, sebep-sonuç ilişkisine bağlı bir olaylar zinciriyle sunar. Branigan algı kavramını, "gerçekten devşirilen", "gerçek dünyayı referans alarak algılanan" anlamında kullandığı gibi aynı zamanda izleyicinin bir anlatıdaki temsile karşı takındığı tavır, izleyicinin olaylar ve temsilleri sezgi ve muhakeme yoluyla yorumlaması olarak değerlendirmektedir. İkinci kısım özellikle bilişsel bir aktiviteyi göstermektedir. Bu nedenle Branigan anlatıyı, izleyicinin mekan, zaman ve sebep-sonuç ilişkilerine bağlı deneyimlerinden yola çıkılarak düzenlenen bir organizasyon olarak görmektedir. Bununla birlikte anlatı, öykü materyallerinin sıraya dizilmesi değildir sadece. Todorov'a göndermeyle, anlatılar, düzenlemelerinde değişime ve değişime sebep olan örüntüleri sebep-sonuç ilişkisi içinde inşa eden, dönüştüren yapılara sahiptir.

Anlatı terimi, sinema açısından çoğunlukla sinema öykülerinin (*movie stories*) izleyiciyi cezbedecek, öykü dünyasına dahil edecek ve yönlendirecek şekilde inşa edilerek sunulmasıdır. Anlatı yapısı, Freytag'dan devşirilen serim (*exposition*), yükselen aksiyon (*rising action*), doruk noktası (*climax*), düşen aksiyon (*falling action*) ve akıbet (*denounment*) kısımlarıyla sunulan bir dramatik yapı üzerinden, izleyicinin beklentilerinin gerçekleşeceği ya da bundan sapılacağı bir deneyim sunan öyküleme yöntemidir. Bu yapı, belirli bir zaman içinde kurulan sebep-sonuç ilişkisine bağlı olarak inşa edilir. Sinemacının bilinçli bir şekilde seçerek organize ettiği öykü materyali ve kurgu sayesinde, olaylar, izleyicinin ilerlemeyi ve süreci kavrayabileceği şekilde inşa edilir. Bu bağlamda sinemada anlatı, sadece kurmaca bir öykü anlatma eylemi değil, her çeşit filmin sahip olduğu yapısal bir niteliktir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 68-69).

Anlatı teriminin karşılığı sinema ortamında, ortamın doğasından kaynaklanan sebeplerden ötürü hem daha dar hem de daha farklı ifadelerle tanımlanmaktadır. "Anlatılar öykü anlatır" ya da "anlatıların mutlaka anlatıcıları vardır" gibi ifadelerden

önce, sinema ortamının doğası gereği tanımı, roman, öykü, tiyatro gibi farklı ortamları da tanımlayabilecek daha geniş bir tanımdan, çok daha özel, sınırlı ve ortamın gerektirdiği tekniklere göre yeniden yapılmalıdır. Diğer ortamlardan farklı olarak sinema görsel ve işitseldir. Tiyatro örneğin, görsel ve işitsel olmakla birlikte kurduğu sahne, sinemaya göre çok daha dar, aktörlerin performansları genellikle anlık, ses ve kurgu olanakları sinemaya kıyasla kısıtlıdır. Halbuki sinema ortamında anlatının tanımını yapmak, özel sinema tekniklerinin, -mizansen, sinematografi, kurgu ve ses- etkilerini de tanıma dahil ederek yapmayı gerektirir. Bu bağlamda sinemada anlatı, öykü, roman, tiyatro, bale, dans ya da opera gibi ortamlardan önemli ölçüde ayrılmak durumundadır.

Antik dönemden bu yana anlatılar iki ana başlık altında incelenmektedir. Bunlardan birincisi özellikle tiyatronun alanında bulunan, olayların kendi kendini anlattığı *mimesis*, diğeri de epik ve romanların alanında bulunan ve bir anlatıcı tarafından aktarılan *diegesis*tir. Sinema, bu her iki öyküleme (*storytelling*) biçimini de bünyesinde bir araya getirmiş, diğerlerinden daha karmaşık bir ortama (*medium*) sahip olan ve daha geniş anlatı olanakları taşıyan bir yapıdır (Giannetti, 2012, s. 334).

Sinema anlatıları, bir olayın diğer olayla bağlantısını teşkil edecek bir olay örgüsü sunar. Bunun sağlanabilmesi için anlatıların kurucu parçalara sahip olması gerekir. Bu ilişki çoğunlukla sebep-sonuç ilişkisiyle kurulur (Speidel, 2012, s. 80).

Sinemada anlatı, kurmaca ya da gerçek, bir hikaye anlatmak için kullanılan stratejiler (mizansen, kamera, kurgu ve ses marifetiyle), kodlar ve konvansiyonları (uylaşımları) kapsamaktadır (Hayward, 2012, s. 44). Hayward'a benzer şekilde Lewis (2014, s. 21-23), anlatıyı, "kurmaca ya da kurmaca olmayan olaylardan meydana gelen sekansları bir öykü inşa edecek şekilde bir araya getirmek" şeklinde tanımlamaktadır. Genel olarak filmler, bir olaylar zinciri içindeki karakter ya da karakterlere odaklanmıştır.

"Anlatı, belli bir zaman ve mekan içinde gerçekleşen, sebep-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanmış bir olaylar zinciridir". Genellikle anlatılar bir durumla başlar ve bu durum, sebep-sonuç ilişkisinin örüntüsüne göre durumda değişimlere sebep olur. Böylece bu değişimler, öykünün sonunda yeni bir durumun ortaya çıkmasına neden olur. İzleyicinin öyküyle olan ilişkisi bu değişimi sağlayan örüntüleri, sebep-sonuç ilişkisini ve zaman

ile mekanı tanımlayabilmesi, anlayabilmesi ile mümkün olur. Film anlatıları, izleyicilerin, karakterler, dekor, kostüm, zaman, olan bitenlerle paralellikler kurmasını sağlar. Paralellik her zaman sebep-sonuç ilişkisiyle sağlanmak durumunda değildir, sinema anlatıları paralelliği mizansen, kurgu, sinematografi ve ses teknikleri üzerinden de inşa edebilir (Bordwell, Thompson, Smith, 2020, s. 73-74).

Özetlenecek olursa, sinema anlatıları, öykü anlatan, kurmaca, sinemacıların sinema ortamının gereklerine ve araçlarına özgü bir şekilde belli bir zaman ve mekanda, gerçekleşen olayları, sebep-sonuç ilişkisiyle düzenledikleri sekanslardan meydana gelir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 122).

Bu genel tanımlamalara bakarak, sinemada anlatı şu şekilde özetlenebilir:

1. Sinema anlatıları sebep-sonuç ilişkisine bağlı bir olaylar zincirine sahiptir.

2. Sinema anlatıları öykü anlatırlar.

3. Sinema anlatılarında karakterler merkezde yer alır, izleyici onlar üzerinden anlatıyı takip eder ve yorumlar.

4. Sinema anlatılarında, diğer ortamlardan (*medium*) farklı olarak sinema teknikleri önemli bir rol üstlenir.

5. Sinema anlatıları bir başı, ortası ve sonu olan bir yapıdır. Bazı örneklerde (örneğin sanat sinemasında) baş, orta ve son yer değiştirebilir ya da nitelikleri değişim gösterebilir.

6. Sinema anlatıları hem mimetik hem de *diegetic* ögeleri bir arada kullanabilir.

Sinema anlatıları, edebiyat alanındaki kurmaca anlatılar gibi yapısını oluşturan birbirine zıt iki kavram üzerinden incelenmektedir: Öykü ve söylem.

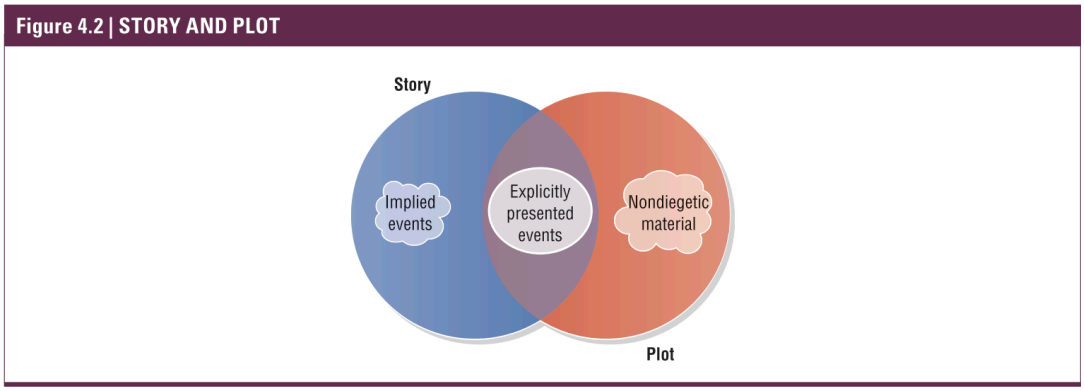
2.2.1.1 Öykü ve söylem

Sinema anlatılarında öykü (*story*) ve olay örgüsü (*plot*) sıklıkla birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin yerine kullanılan ancak farklı özelliklere sahip iki terimdir. Bir filmin "öykü" kısmı, ekranda görünen olayları ve ekranda görünmeyen ancak izleyicinin çıkarım yoluyla kavradığı eylem ve olayları işaret etmektedir. Öykü dünyasının içindeki her şey; olaylar, karakterler, nesneler, dekor, ses, öykünün geçtiği

dünyayı kurar, ki buna *diegesis*[38] denir, *diegesis*i inşa eden tüm bu ögelere de *diegetic* ögeler denir. "Olay örgüsü" ise sinemacının seçtiği eylemler, olaylar ve bunların seyirciye iletilmesinin, arzulandığı sırayla düzenlenmesini kapsamaktadır. Dolayısıyla bir sahnede yer alan olaylar ve eylemler olay örgüsünün kapsamındayken, olaylar ve eylemlerden yapılan çıkarımlar öykünün alanına girmektedir. Film anlatılarında öykü ve olay örgüsü sıklıkla örtüşmekte, iç içe geçmekte ve birbirleriyle etkileşimde bulunmaktadır (Barsam ve Monahan, 2016, s. 137).

Şekil 2.5

Öykü ve Söylem



Kaynak: Barsam ve Monahan, 2016, s. 137.

Burada bahsedilmesi gereken önemli bir konu da edebiyat alanında yapısalcıların geliştirdiği terminolojiyi ilgilendirmektedir. Todorov (2014), anlatıları "sıradan dünya", "sıradışı" ve" yeniden sıradan dünya" şeklinde üç aşamalı ve değişim üzerine kurarken, Genette (1983) yapıyı öykü, söylem (anlatı) ve anlatım (anlatma) üzerine inşa etmiştir. Burada öykü, söylem tarafından yönetilen ve okuyucu tarafından inşa edilen bir kavram, anlatım ise öykü ve söylem arasındaki iletişimi sağlayan bir mekanizma olarak

[38] Önceleri *diegesis*, Aristoteles'in drama üzerine kullandığı şekliyle *mimesis*e karşı, "göstererek değil", anlatarak aktarma anlamında kullanılmıştır. Yapısalcıların çalışmalarından sonra *diegesis*in bu tanımı, Platon'un kullanımından esinlenilerek biraz daha farklı şekilde sinema anlatılarına uyarlanmıştır. Böylece sinemada *diegesis*, dışarıdan bir anlatıcı ya da doğrudan bir anlatımın bulunmadığı durumlar için kullanılmaktadır. Bazı anlatıbilimciler, karakterlerin konuşmasını doğrudan söylem olarak tanımlayarak, burada anlatımın sona erdiğini ifade ederler. Yine öykü dışı faktörlerin devrede olduğu durumlarda *diegesis* sona erer ya da devreden çıkar. Genel bir uzlaşı olarak *diegesis*, sinema anlatılarında öykü dünyası olarak kabul edilmektedir. Öykü dünyası dışında kalan şeyler ise *diegetik* olmayan (*non-diegetic*) olarak tanımlanmaktadır.

görülmüştür. Söylem, anlatının kendisi olarak, öykünün kendini ifade etme biçimidir. Benzer şekilde Chatman (1978, 2008), anlatıları öykü ve söylem olarak ikiye ayırmış, anlatımı Genette gibi iletişim aracı olarak kullanmıştır. Genette'ten farklı olarak Chatman'da anlatım, metnin okuyucu ya da izleyiciyle olan iletişimini sağlamaktadır. Halbuki sinema alanında bu terimler, daha özel, daha dar anlamlarda kullanılmaktadır. Benzer şekilde olay örgüsü ve söylem arasında da karmaşa bulunmaktadır. Olay örgüsü, sadece olayların sıralanışını kapsayan bir dizi olarak da görülebilmekte, söylem olay örgüsünü de kapsayan daha üst bir başlık olarak kullanılabilmektedir. Genette örneğinde olduğu gibi söylem, bazı anlatıbilimciler için anlatının yerine de kullanılmaktadır. Kenan (2005) ve Bal (2017) ise bu kavramın yerine "metin"(*text*) terimini koymuşlardır. Ancak sinemayla ilgili konularda çoğunlukla olay örgüsü (*plot*), söylemin (*discourse*) yerini almakta ya da söylem edebiyatta olduğu gibi daha üst bir başlık olarak tarif edilmektedir.

Olay örgüsü öyküyü yönetir. Olay örgüsünün öyküyü şekillendirmesinin en bariz örneği, öykü kronolojisi ile olay örgüsünün sıralanışı arasındaki farkta görülmektedir. Bazı anlatılar, sondan başa doğru bir sıralamayla sunulur. Bazıları *flashback*[39] kullanarak zamanda geriye, flashforward[40] kullanarak ileriye giderler. Çoğu filmin olay örgüsüsünün dizilimi, öykü kronolojisinden farklıdır. Bu sayede olay örgüsü, izleyicinin olayları ve bu olayları yaşayan karakterlerin hangi sıralamada sunulacağını belirlemiş olur ki böylece olay örgüsü gizem, hüzün, neşe gibi duyguları ya da etkileri inşa eder. Olay örgüsü zamanı yönlendirerek hangi olayların diğerlerinden daha fazla ya da daha az önemli olduğunu da vurgular. Bazı olaylar olay örgüsü tarafından anlatının dışında bırakılır. Örneğin işe gitmek için evinden çıkan bir karakterin otobüsü beklemesi, asansörle ofisinin olduğu kata çıkması gibi olaylar olay örgüsü tarafından devre dışı bırakılabilir. Bazı sahne ya da sahnelerin atlanması (*ellipsis*), gizem, merak, tamamlanmışlık hissi gibi önemli bir etki yaratır. Aynı zamanda olay örgüsü, öykü süresini de yöneterek dramatik etkiyi öykü materyalinin özel bir alanına çekebilir. Öyküde olan bitenlerin ekran süresine olan dağılımı denk olmak durumunda değildir.

---

[39] *Flashback*, Genette'in terminolojisinde *analepsis* olarak geçmektedir.

[40] *Flashforward,* Genette'in terminolojisinde *prolepsis* olarak geçmektedir.

Örneğin Kırmızı Başlıklı Kız hikayesinde önemli bir süre Kurt'a ayrılırsa, öykü de Kurt'un arka plan hikayesine yaklaşıyor olabilir. Benzer şekilde olay örgüsünde, kurgu marifetiyle bazı sahneler *slow-motion* ya da *time-lapse* olarak kullanılabilir ki bu durumda da ekran süresi, olay örgüsü süresi ve öykü süresinde uyumsuzluklar ortaya çıkar, ancak bu sayede de olay örgüsü yaratmak istediği etkiyi inşa etmiş olur (Speidel, 2012, s. 82-83).

Öykü, kronolojik olarak sıralanmış olay örgüsü olarak tanımlanabilir. Ancak bilindiği üzere öyküler farklı şekillerde inşa edilebilir. Sinemacı, doğrusal zaman kullanımı yerine kronolojiyi bozabilir, öyküdeki baş karakter yerine bir başka karakter odak noktasına alınabilir ya da öyküdeki mekanlar değiştirilebilir. Sinemacı öykü materyaline bu müdahalelerde bulunduğunda, olay örgüsünü inşa etmiş olur. Aynı öykü materyali, farklı bakış açılarıyla, farklı olay örgüleriyle yeniden inşa edilebilir. İzleyicilerin bir filme doğrudan erişimini sağlayan yegane öge, olay örgüsüdür. Olay örgüsüne erişim sağladıktan sonra ancak anlatının altında yatan öyküye ulaşmak mümkündür. Sinemacılar olay örgüsünü öyküden yola çıkarak tasarlarken, izleyiciler öyküyü olay örgüsünden çıkarım yaparak inşa eder. Sinemacının gözüyle bakılacak olursa öykü, filmdeki olayların tamamıdır. Sinemacı, bir anlatıcı olarak bu olayların bir kısmını doğrudan verebilir, bazılarını ipucu olarak işaret edebilir, bazılarını ise hiç kullanmayabilir. İzleyicinin görevi ise farklıdır. İzleyici, kendisine verilen materyal üzerinden öyküyü zihninden inşa eder. Olay örgüsünde verilen tüm malzemeyi ve ilişkileri yeniden kurarak, kronolojiyi baştan sonra yeniden inşa eder (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 75-77).

Öykü ve söylem arasındaki ilişki, biçimin bileşenleri üzerinden çalışılabilir ve kavranabilir. Söylem, daha önce yapılmış filmler ve farklı ortamlardaki sanat eserlerinin konvansiyonlarını kullanır, bunlar ya da stilistik biçimlendirme üzerinden örüntüler oluşturur, benzerlikler ve farklılıklar üzerinden izleyicinin öyküyü kavrama sürecini yönetir.

2.2.1.2 Biçim

Filmler çok sayıda farklı sistemin bir arada kullanıldığı, büyük bir incelikle bir araya getirilmiş parçalardan meydana gelen ve büyük bir organizasyon gerektiren yapılardır

(Barsam ve Monahan, 2016, s. 36). Burada farklı sistemlerden kasıt, sinemanın doğasına özgü araçları olan mizansen, ses, kurgu, sinematografi, oyuncu performansı, dramatik yapıdır.

Bu sistemlerin birleşerek bir araya gelmesi, sentezi, filmi tamamen kuşatan biçimidir. Film biçimi tek başına varlık bulamaz. Biçimi anlamlı yapan, içeriği, filmin konusu, neyle ilgili olduğu, ne anlatmak istediğidir. Bu nedenle biçim ve içerik anlatının birbirinden ayrılamaz iki yönüdür. Biçim, film sanatının içeriğini ifade eden yapı ve organizasyondur. Bununla birlikte biçim, bir filmin içeriğine doğrudan erişim sağlamaz. Her filme özgü olarak içerik, film biçiminin özel düzenlenişine göre, kendine özgü bir şekilde sinemasal tekniklerin kullanımıyla sunulur (Barsam ve Monahan, 2016, s. 36). Bordwell, Thompson ve Smith'e (2020, s. 52-53) göre, filmin her bileşeni, bir örüntünün parçasıdır ve izleyiciyi cezbeder. İçerik ve biçimi birbirinin zıttı görenlere karşı, Bordwell, Thompson ve Smith, içeriğin birçok ögesini biçimsel ögeler olarak değerlendirirler. Bu bağlamda konu yapıcılar (*subject matter*, *syuzhet*) ve soyut fikirlerin (*abstract ideas*) tamamı, sanat eserinin biçimiyle ilgilidir. Zira bir filmin içeriği, filmin biçimsel bağlamı tarafından yönetilir.

Bütün film anlatılarında kendini tekrar eden, beklentileri inşa eden, karakterleri ya da mekanları bir uyum ve bütünlük içinde gösteren örüntüler bulunur. Bir filmin parçalarının, örüntüleriyle olan ilişkilerinin tamamı, filmin biçimidir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 49-52).

Bu bakımdan biçimi oluşturan ögeler, filmlerin analizi açısından önem taşımaktadır.

2.2.1.2.1 Örüntü

Örüntüler, filmin parçalarını bir araya getiren, izleyicilerin beklentilerini oluşturan, karakterlerin niteliklerini sunan, izleyicilerin filmin nasıl ilerleyeceğini tahmin etmelerini sağlayan, gerilimleri ve sürprizleri inşa eden birimlerdir. Örüntüler bir filmin bütün parçalarında bulunur. Karakterlerin tekrar eden eylemleri, sahnelerin aydınlatması, kameranın konumu, ses kullanımındaki bütünlük ya da kurguda tercih edilen stil gibi bir filmi meydana getiren tüm ögeler o filmin örüntülerini meydana getirir.

Örüntüler, film izleyicilerinin dikkatini çeker ve izleyici örüntüleri keşfettikçe, filme olan ilgisi, düşüncesi ve duyguları gelişir. İzleyicinin deneyimi, örüntülerin gelişimini tanımlayıp, sezmesine bağlıdır (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 52).

Örüntüler, olay örgüsü yapısında, stilistik tercihlerle birlikte karakterlerin motivasyonlarını kurar, olaylara dikkati yönlendirir, filmin yaratmak istediği etkiyi ya da duyguyu ortaya çıkarır.

2.2.1.2.2 Beklentiler

Bir filmin adı, posteri ve tanıtımları dahi film hakkında izleyicinin zihninde beklentiler oluşturur. Sinemacı, film süresince bu beklentilerle oynar. Bazı durumlarda izleyicinin beklentilerinin beklediği şekilde çıkmasını sağlar, bazı durumlarda ise sürprizler yaratır. Böylece izleyici beklentilerini canlandırır ve şekillendirir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 54).

Bir filmde endişeli bir yüz ifadesiyle, ara ara arkasına bakarak koşturan biri, birinden kaçıyormuş hissi yaratır. Issız bir bölgedeki dağ evinde tek başına kalan bir kadının evinde elektriğin kesilmesi ve üst kattan tuhaf sesler gelmesi, gerilim ya da korku beklentisi yaratır.

Sinemacı, izleyicinin beklentisinin gerçekleşmesini geciktirirse, gerilim[41] yaratır. Gerilim, hem örüntüdeki bir sonraki ögeyi hem de beklentinin tamamlanmasını, gelişimini askıya alır, bekletir. Bazı durumlarda beklentiler, izleyiciyi yanıltma amacı taşır. Seyircinin beklentisinin yanlış çıkması, sürprizi doğurur. Zaman zaman beklentiler, merak duygusunu kamçılar. Bir sahnede yaşananlar, sahnenin öncesinde ne olduğuna ilişkin izleyicinin takip etmesi ya da çıkarımda bulunması gereken örüntüler inşa etmelerini sağlayabilirler (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 55).

İzleyici, zaman zaman arkasına bakarak koşan endişeli bir adamın, nereye koştuğuyla ilgilendiği gibi neden koştuğu ve kimden kaçtığı gibi geçmişe dönük sorularla da karşı karşıya kalır.

---

[41] Gerilim kelimesinin karşılığı İngilizce'de *suspense* kelimesidir. *Suspend* kelimesi de bekletmek, geciktirmek, askıya almak anlamlarına gelmektedir. Burada "gerilim" anlamında kullanılan kelime aynı zamanda geciktirme yerine de kullanılmıştır.

Bazı sinemacılar beklentileri bozarak, altüst ederek izleyiciyi belirsizliğe sürüklemek ya da düşündürmek için kullanabilirler. Sanat sineması bunu sıklıkla gerçekleştirmektedir. Sanat sineması izleyicileri açısından beklentilerin bu şekilde bozulması cezbedicidir. Bazı filmlerde örüntüleri bir araya getirmek ve beklenti içine girmek oldukça güç ve zordur. Ancak birçok izleyici, bir yapboz gibi filme dağılmış parçaları bir araya getirmekten keyif almaktadır (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 55).

Beklentiler, örüntüler ve konvansiyonlarla inşa edilirler. Konvansiyonlar, daha önce yapılmış olan film ya da diğer sanat eserlerinin kullandıkları anlatım taktikleridir.

2.2.1.2.3 Konvansiyonlar

Sanat eserleri referanslarını diğer sanat eserlerinden ve gerçek dünyadan alır. Sanat alanındaki gelenekler, baskın üsluplar, popüler biçimler ve ögeler birçok eser tarafından ortak bir kullanıma sahiptirler. Bu ortak özelliklere konvansiyonlar ya da uylaşımlar denir. Tür filmleri yoğun bir şekilde konvansiyoneldir. Aksiyon filmleri örneğin, araba patlamaları, özel efektler, kovalamacalar gibi sahneler sunarlar. Bilim-Kurgu filmlerinde uzay gemileri, uzak gezegenler, uzaylılar ya da zaman makinesi gibi ögeler bulunmaktadır. Müzikallerde karakterler şarkı söyleyip dans ederler. İzleyici, filmde verilen ipuçlarını da kendi gerçek hayat deneyimi ve diğer sanat eserleriyle olan ilişkisi bağlamında yakalayabilir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 56).

Konvansiyon, alışılagelmiş olan demektir[42]. İngilizce sözlüklerde özellikle sanat alanlarında konvansiyon[43][44] gelenekselleşmiş olan, sıklıkla kullanılan, alışılagelmiş olan

---

[42] Konvansiyon Türk Dil Kurumu sözlüğünde "konvansiyonel" başlığı altında, "alışılmış olan", "üzerinde anlaşılan" anlamlarında verilmiştir. Bazı akademik çalışmalarda bu kelimenin yerime uylaşım kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu kelime konvansiyonla yakın anlamlı olarak kullanılmaktadır. Sinema ile ilgili çalışmalarda sıklıkla kullanılan bu terimin İngilizce "convention" karşılığı Türkçe'de de yer aldığı için, konvansiyon kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir. https://sozluk.gov.tr/?q=konvansiyon&aranan=. Erişim tarihi: 28.11.2024.

[43] The Britannica Dictionary'de *convention* edebiyat, tiyatro ya da sanat alanında belli bir etkiyi yaratmak için kullanılan gelenekselleşmiş, ortak stil olarak kullanılmaktadır. https://www.britannica.com/dictionary/convention. 28.11.2024.

[44] Collins Dictionary'de *convention* "sanat, edebiyat ya da tiyatroda geleneksel yöntem ya da stil" olarak geçmektedir. Yine aynı kaynakta "gelenekselleşmiş uygulama, kural, yöntem" olarak kullanılmaktadır. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/convention. Erişim tarihi: 28.11.2024.

anlamlarında kullanılmaktadır. Konvansiyonlar sanat alanında uzun yıllar boyunca tekrarlanan ve izleyici tarafından tanınan, bilinen ögeleri içermektedir. Örneğin bir filmde uzay boşluğunda bir uzay gemisinin geçişi, izleyici tarafından filmin bilim-kurgu türünde bir film olduğunu kavramasını sağladığından, izleyicinin beklentileri de bu yönde şekillenir. Lazer tabancıları, ışın kılıçları ya da tuhaf görüntülü yaratıklar, o kurgu dünyasının doğalı olarak kabul edilir.

Filmler öyküleri, izleyicinin tanımlayabileceği konvansiyon kümelerine göre organize ederler. İzleyici, bir filmi günlük yaşam pratikleri dolayısıyla deneyimlediği gibi aynı zamanda izledikleri diğer filmler ve o filmlerden alışık oldukları düzenlemelerle, diğer filmlerden aşina oldukları beklentilerle kavrar. Sinema anlatıları beklentiler dolayısıyla anlam kazanır. Konvansiyonlar, ana akım sinemayla sanat sinemasını ya da türleri birbirinden ayırmaktadır. Hollywood konvansiyonları, sinemanın doğuşundan bu yana gelmekte olan uluslararası sinemanın, diğer bir deyişle klasik anlatı sinemasının bugüne kadar geliştirerek taşımış olduğu konvansiyonlardan beslenirken, Avrupa sanat sineması da kendi konvansiyonlarını oluşturmuştur. Benzer şekilde Hint ya da Japon sinemaları da kendi anlatılarına uygun konvansiyonlar geliştirmiştir (Speidel, 2012, s. 81-82).

Sinema konvansiyonları izleyicilere sıklıkla, sanat ve gerçek yaşamın aynı olmadığını hatırlatır. Günlük yaşam pratikleri çoğu film için aynı şekilde işlemez. Bilim-Kurgu, fantezi ya da müzikallerde olan bitenler, gerçek hayatta çoğunlukla karşılık bulamayacak şeylerdir. Ancak tersine, günlük yaşamda hiç olmayacak şeyler, bu filmlerin dünyasında oldukça sıradan şekilde gerçekleşebilir. Sanat eserleri, doğaları gereği, izleyicinin günlük yaşamındaki kanunlarını askıya alarak, eserin kendine özgü kanunlarını kabul etmesi yoluyla izleyiciyle iletişim kurar (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 56).

Konvansiyonlar[45] izleyicinin beklentilerini inşa eder ya da beklentilerini bozar. Bu yönüyle konvansiyonlar anlamın inşa edilmesinde de önemli bir rol üstlenir.

2.2.1.2.4 Anlam

Filmler, diğer sanat dalları gibi anlam üretirler. Sinemacılar, anlattıklarının anlaşılmasını ister, bu yolla fikir ve düşüncelerini dışavururlar. Filmlerle ilgili dört farklı anlam kategorisinden bahsedebilmek mümkündür.

1. Göndergesel Anlam (*Referential Meaning*): Referans anlam, filmin anlatısının kurulduğu dönem ve gerçek dünyayla olan ilişkisinden çıkarılan anlamdır. Filmde geçen konulara aşina olmayan biri filmde ne olup bittiğini anlama konusunda sorunlar yaşayabilir. Göndergesel anlam, filmde olan biten olayların gerçek hayatta olanlara gönderme yapması, referans almasından kaynaklanmaktadır (Bordwell, Thompson, Smith, 2020, s. 58-59).

İzleyici, bir filmde gördüğü tek bir planı, filmin yapısal bağlamından koparark değerlendiremez (Bateman ve Schmidt, 2012, s. 7). İzleyicinin bilişsel aktivitesi, o sırada gördüğü sahneyi kavramakla meşgul değildir sadece, izleyici filmi izlerken, kendisine verilen bilgileri ileri ya da geriye doğru sürekli olarak anlambilimsel, göndergesel olarak tarar (Branigan, 1992, s. 37-38).

Bir filmin göndergesel kodları, dekorun ve oyuncuların fiziksel görünümlerinin üzerine inşa edilmelerinden dolayı güçlü ve kolaylıkla tanımlanabilen, filmin kendisi tarafından geçerli ve doğru kılınan bilgiyi meydana getirir (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 155).

2. Açık Anlam (*Explicit Meaning*): Bu kategori bir filmden çıkarılabilecek temel seviyedeki anlamı işaret etmektedir. "Filmde anlatılan nedir" sorusuna verilecek cevap gibi düşünülebilir. Göndergesel anlam gibi açık anlam da film biçiminden çıkarım yapılmasına olanak tanımaktadır, bağlamla ilişki içindedir. Bununla beraber bir filmde

[45] Konvansiyonlarla ilgili iki ayrı görüş bulunmaktadır. Bunlardan birincisi sanat eserlerinin yaratım ve alımlanma süreçlerinde konvansiyonlara ihtiyacı olmadığını savunan Romantik görüştür. Buna göre sanat eserleri tüm insanlığın ortak olarak paylaştığı ve tanıdığı temel ve insana özgü duyguları ifade etmektedir (Olsen, 2000, s. 25). Konvansiyoncu görüşe göre ise tüm sanat eserlerinin kavranışı konvansiyonlara dayanmaktadır. İzleyicinin/okuyucunun alımlaması konvansiyonların ötesine geçemez çünkü sanatsal deneyimi inşa eden konvansiyonlardır (Olsen, 2000, s. 29).

çok sayıda açık anlam oluşturan ögeler bulunmaktadır. Önemli olan bunlar arasındaki ilişkileri kurabilmektir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 58-59).

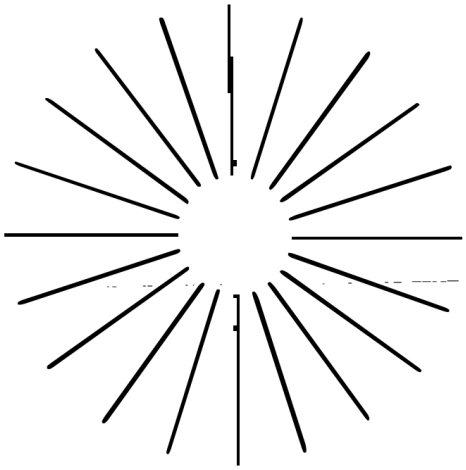
Branigan (1992), açık ve örtük anlamlar arasındaki ilişkiyi göreceli ve dereceli olarak kullanmaktadır. Anlatım zaman zaman bilgiyi doğrudan verirken, zaman zaman bilgiyi saklar ya da eksik iletir.

3. Örtük Anlam (*Implicit Meaning*): Bu kategori, daha önceki iki kategoriden daha soyuttur. Bu kategoride, doğrudan anlatılmayan şeyler üzerinden yapılan çıkarımlar devreye girmektedir. Anlam, diğer kategorilerin aksine açıkça verilmemiştir. Bu nedenle buradaki anlam kategorisine örtük anlam denmektedir. İzleyicinin sanat eserinde açıkça belirtilmemiş bu örtük anlamı üretmesine, genel anlamda yorumlama denir. Yorumlama farklılıklar içerir. Dolayısıyla örtük anlam, film biçiminin etkisi ve izleyicinin yorum yapabilme donanımıyla alakalıdır. Bir filmin açık ya da örtük anlamları tanımlandığı anda izleyici, filmi, içerik (anlam) ve biçim (içeriğin aracı) olarak ikiye ayırmaya itilir. Açık ve örtük anlam, daha geniş birer konsept olan temaları meydana getirir. Bir filmin teması "cesaret", "güç" ya da "sevginin değeri" olabilir. Bir filmde açık ve örtük anlamlar öykü ve stil arasındaki ilişkiyle bağlıdır. Bir karakterin yaşadığı ev ya da mahallesi tek başına anlam ifade etmez. Bunlar filmin bütün biçimsel bileşenleriyle ilişkileri kurulduğunda anlamlıdır (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 59).

Branigan (1992, s. 13-14), bir anlatıdan çıkarılan anlamı, özellikle de örtük anlamı inşa etmek için, izleyicinin bir şema oluşturduğunu ifade etmektedir. Bilişsel psikoloji alanında yapılan çalışmalar da insanların bir film izlerken neleri hatırladığını, neleri unuttuğunu ya da önemsemediğini göstermektedir. İnsanlar film izlerken, sahip oldukları bilgiyi organize eder, düzenler ve sınıflandırır. Böylece izleyici, filmde olan bitenlere dair tahminlerde, çıkarımlarda bulunur. Anlatı şeması, verilen tek bir plandan ya da cümleden çok daha karmaşıktır, zira çevresel faktörlerle etkileşim içindedir. Şema ve sahip olunan bilgi arasındaki etkileşim, izleyicinin verilen bilginin filme ilişkin örüntülerini algılamasını sağlar. Örüntü kavrandığında, anlam ortaya çıkar.

Şekil 2.6

Gizlenmiş (sanal) Halka



Gizlenmiş (sanal) halka, bir grup düz çizginin eksik kısımlarıyla oluşturulmuştur. Anlatımda aynı şekilde açık anlatımın örüntüsündeki eksiklerle meydana getirilir.

Kaynak: Branigan, 1992, s. 90.

Tablo 2.6'da görüldüğü üzere halkanın çevresi fiziksel olarak çizilmemiştir. Halka, eksik ya da çizgilere ilave edilmemiş bir örüntü şekilde ortaya çıkar. Bu nedenle düz anlatımdaki eksikler, yani metindeki doğrudan verilen bilgilerin eksikliği, örtük anlamın ortaya çıkarılmasında önemli rol oynamaktadır (Branigan, 1992, s. 90).

4. Semptomatik Anlam (*Symptomatic Meaning*): Semptomatik anlam, metin içi dinamiklerin ötesine geçerek, filmin yapıldığı dönemin ve içinde bulunduğu toplumun özelliklerinin değerlendirilmesiyle çıkarılan anlamın kategorisidir. Filmin açık ve örtük anlamları konuyla ilgili olacak bir takım toplumsal değerleri de üzerinde taşımaktadır. Bu semptomları verdiği için semptomatik anlam denilen bu kategori, toplumsal ideolojinin dışavurumudur. Semptomatik anlam, anlamın toplumsal bir olgu olduğunu vurgular. Filmlerdeki anlam, eninde sonunda, büyük çoğunlukla ideolojiye çıkar. Çünkü filmler, onu izleyen kitlelerin dünyaya bakışlarına ilişkin kültürel inanış sistemlerinin birer yansımasıdır (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 60).

İzleyici, açık, örtük, göndergesel ve semptomatik anlamlar üzerinden izlediği filmi kavrar, *fabula*yı inşa eder ya da inşa etmeye çalışır. Bu bakımdan bir filmde anlamın inşa edilme süreci aynı zamanda izleyicinin de yönetildiği, yönlendirildiği bir süreci göstermektedir denilebilir.

2.2.1.2.5 İşlev

Film biçimi, film ögelerinin örüntüleriyle meydana getirilir. Bu örüntüler bir takım amaçları gerçekleştirmek için tasarlanırlar. Bir filmdeki herhangi bir öge için "bu ögenin işlevi nedir?" sorusu yöneltilebilir. Filmlerdeki tüm karakterlerin, öykü dünyasının ve nesnelerin bir işlevi vardır. Oyuncular açısından anlatıda olan bitenlerin, karakterler açısında da eylemlerinin motivasyonlarına ihtiyaç bulunmaktadır. Karakterlerin amaçları, karakterlerin eylemlerini açıklar. Bu gerekçelendirme sadece aktörler, karakterler ve onların eylemleri için değil, sahnede yer alan her nesne için de geçerlidir. Nasıl ki karakterlerin eylemleri için motivasyon gerekliyse, kamera hareketleri, aydınlatma ya da kurgu da aynı motivasyonla kurulmalıdır (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 62-63).

2.2.1.2.6 Benzerlik ve tekrar

İzleyicinin beklentileri örüntüler, benzerlikler ve tekrarlar üzerinden şekillendirilir ve film biçiminin önemli bir prensibini oluştururlar. Örneğin ana karakterlerin, anlatının merkezinde yer aldıklarının anlaşılması için tekrar görünmeleri gerekir. Amaç, çatışma ve temaların oturması için bu ögeler, diyaloglarla da desteklenebilir. Bir filmde sürekli tekrar edilen ve film biçimini inşa eden objelere motif denir. Bu bir nesne, renk, kişi, mekan, ses ya da karaktere ait bir iz olabilir. Aydınlatma ya da kamera hareketi de motif olabilir. Motifler, karakterler ve durumlar arasındaki paralelliklerin kurulması için destek sağlarlar. Bir filme aşinalığı sağlayan daha dikkat çekici bir başka özellik ise benzerliklerdir. Filmin çekildiği dönem ya da ait olduğu türle ilgili benzerlikleri izleyicilerin filmi anlamlandırması açısından önemlidir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 63-65).

2.2.1.2.7 Farklılıklar ve varyasyonlar

Sinemacılar filmlerini sadece benzerlikler ve tekrarlar üzerine kurmazlar. Filmlerde değişiklikler ve varyasyonlar olmalıdır. Ögelerdeki farklılıklar daha çok karakterlerin kriz anlarında ortaya çıkar. Karakterlerin yaşadıkları dramatik çatışmalar anlatı dünyasındaki diğer karakterlere göre farklılıklar içerir. Filmlerde karakterler ve yaşadıkları çevreler farklılıklar gösterir. Aralarındaki farklılıklar yaşadıkları yerler, giyim tarzları, saç stilleri, renk kullanımı gibi alanlardaki zıtlıklarla verilir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 66-67)

2.2.1.2.8 Bütünlük ve uyumsuzluk

Filmdeki tüm ilişkiler, açık, net ve iç içe örülmüşse, filmde birlikten, bütünlükten söz etmek mümkündür. Birliği kuvvetli bir film için "sıkı bir şekilde örülmüş" tabiri kullanılabilir ki bu gibi filmlerin biçimlerinde neredeyse boşluk yoktur. Filmdeki tüm ögeler işlevlerini yerini getirmektedir. Ögeler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar kolaylıkla tanımlanabilmektedir. Biçim, mantıklı bir şekilde gelişmektedir. Böyle bir filmin biçimi, filmdeki tamamlanmışlık, kapalılık hissini pekiştirir. Ancak çok az film tamamen sıkı bir birliğe sahiptir. Filmlerde bazı olaylar motivasyonsuz ya da motivasyonları gevşek bırakılmış olabilir. Bu gevşelik bazen bir hata olabileceği gibi zaman zaman da bilinçli olarak yapılmış olabilir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 70).

Yukarıda bahsi geçen ögelerin hepsi birbirleriyle etkileşim halinde izleyicinin kendisine verilen bilgileri yorumlaması, inşa etmesi, sınıflandırması, bir kronolojiye dizmesi şeklinde gerçekleştirdiği kavrama sürecinin parçalarıdır. Bu sayede izleyici, sahip olduğu bilgilerden yola çıkarak anlatıyla ilgili tahminlerde bulunur.

2.2.1.3 Anlatı yapısı

Andrew (1984, s. 48), anlatılarda olay örgüsünü, grafik sanatlardaki tasarıma benzetir. Her şeyi bir araya getiren, bütünlüğü sağlayan, anlamı inşa eden olay örgüsüdür. Anlatının geri kalan diğer ögeleri ise olay örgüsünü zenginleştiren, renklendiren, süsleyen parçalardır sadece.

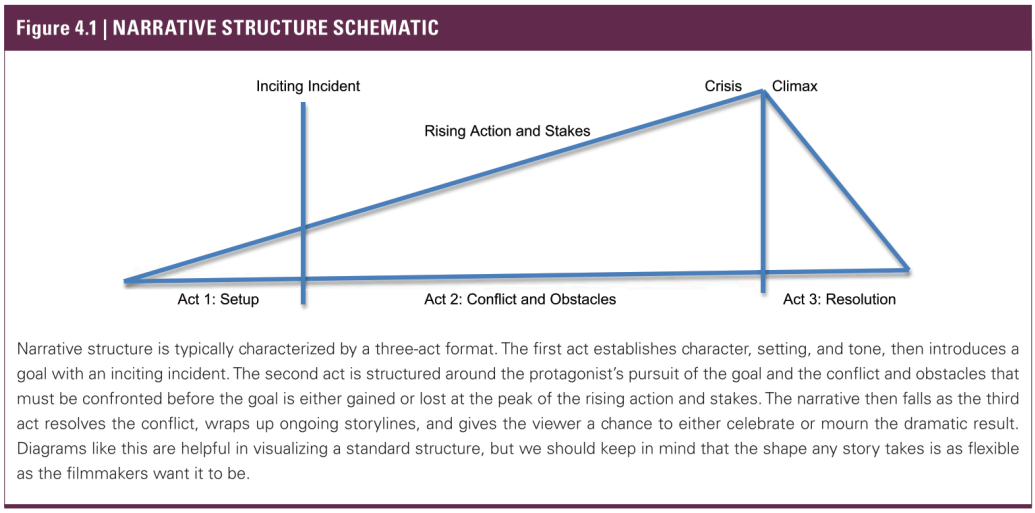
Sinema anlatıları çoğunlukla üç parçalı, her birinin kendine özgü nitelikleri bulunan, bir yapıdan meydana gelir. Bunlar en sade haliyle “başlangıç”, “orta" ve “son” olarak ayrılabilir. Başlangıç bölümü anlatının kurulumunu, orta kısım gelişimini, son bölüm de çözülmeyi karşılamaktadır. Todorov’un da bahsettiği üzere anlatı “normal” ya da “sıradan dünyayla” başlar. Sıradan dünya, anlatının geçtiği evreni izleyiciye tanıtır. Bu evrenin kuralları, kültürü, yaşam biçimi, karakterleri, durumlar ve öyküye dair rutinler bu bölümde verilir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 130).

Anlatılar, anlatı örüntülerinin kavranabilmesiyle anlamlı hale gelir. Anlatı şeması yedi temel başlıktan meydana gelmektedir. (1) Ortamın (setting) ve karakterlerin tanıtımı, (2) durumun ve olan bitenlerin açıklanması, (3) tetikleyen olay, (4) protagonistin edindiği amaca yönelik duygusal tutumu ve tepkisi, (5) zorlaştırıcı eylemler ve olaylar, (6) sonuç, (7) sonuca yönelik tepkiler, tutumlar. İzleyici, anlatıyı sunulduğu şekilde kavramaz. İzleyicinin anlatıyı, verilen bilgileri nedensellik mantığıyla şemaya uygun şekilde yorumlaması, boşlukları doldurması gerekir ki bu da metnin zihinsel olarak zamansal bir düzenlemeye sokulmasına ihtiyaç duymaktadır. Böylece izleyici, şemayı kullanarak otomatik olarak metinde verilmeyenleri yerine koyar (Branigan, 2012, s. 15-16).

Anlatının başlangıcında, öykü dünyasının kurulmasıyla birlikte, rutin bozulur. Bu rutinin bozulması, sıradan dünyayı değiştirir. Tetikleyici olay (inciting incident, catalyst) denilen bu hadise, karakterin anlatının geri kalanı boyunca edineceği amacını ya da bu amacın ortaya çıkacağı yolu inşa eder (Barsam ve Monahan, 2016, s. 131).

Şekil 2.7

Anlatı Yapısı Şeması



Kaynak: Barsam ve Monahan, 2016, s. 134.

Bir filmin başlangıcı anlatısının da temelini oluşturur. Film daha ilk sahneden itibaren bizde beklentiler yaratmaya başlar. Filmin ya da olay örgüsünün bu ilk çeyreğine bu nedenle kurulum (*set-up*) (bazı modellerde serim - *exposition*) denir. Filmler izleyicilere sıklıkla eylemler ve olaylardan önce bir durum bilgisi verir. Asıl eylemlere geçmeden önce anlatı dünyasının ve karakterlerin tanımasını sağlar. Buna alternatif olarak film, karakterleri ve mekanları henüz tanımadan doğrudan büyük bir olayla da başlayabilir. Merak uyandıran bu tarz başlangıçlara *in medias res* (tam ortasından) denir. Böylece daha ilk sahneden itibaren izleyici, gördüğü eylem ve olayları yorumlamaya başlar (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 86).

İkinci kısmın işlevi, kaynağı ne olursa olsun, karakterin önüne çıkan engellerdir. Engeller dışarıdan, başka karakterler, antagonist ya da öykü dünyasından kaynaklanabileceği gibi, protagonistin kendi açıkları, kusurları dolayısıyla da meydana gelebilir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 133). Olay örgüsü ilerledikçe, sebep-sonuç ilişkileri filmin gelişme bölümünün örüntülerini yaratır. Bu örüntülerden bazıları çok yaygındır. Örneğin değişim, anlatılar için kaçınılmazdır ve tüm filmler için bilginin değişimi ortak bir örüntüdür. Karakterler sıklıkla, anlatı içinde yeni bilgiler öğrenirler ve bu bilgilerin en can alıcısı anlatının sonlarına doğru, doruk noktası (climax) denilen kısımda öğrenilir. Çok yaygın bir başka örüntü de amaç-güdümlü olay örgüsü

yapılarında görülür. Bu gibi filmlerde baş karakterler karşılarındaki durumu ya da engeli ortadan kaldırmaya çalışırlar. Sinemacılar bu örüntüleri ayrı ayrı kullanabilecekleri gibi birleştirebilirler de. Her bir gelişim örüntüsü, izleyicinin yeni ve kendine has beklentiler yaratmasına vesile olur. Film, izleyiciyi biçimiyle eğittikçe, beklentiler de giderek keskinleşir, netleşir. Filmlerin orta kısmı beklenen sonucu geciktirme görevi üstlenir. Gelişme bölümü örüntüleri sürpriz, beklentinin sahte çıkması ya da gerilim gibi sonuçlar üretir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 86-87).

Üçüncü kısım çözülmedir. Bu kısımda anlatıdaki olaylar bağlanır, boşluklar kapatılır, anlatı kapanışa doğru yönelir (Barsam ve Monahan, 2016). "Bir film aniden durmaz, sona erer." Olay örgüsü tipik olarak sebep-sonuç ilişkisiyle bağlanan olaylar zincirini, doruk noktası ya da climax denilen dönüm noktasına taşır. Doruk noktası, eylemin oldukça dar olasılıklarla sunulduğu bir sondur aslında. Doruk noktasının bu kadar dar olasılıklarla (karakterin rakibine karşı galip gelmesi ya da kaybetmesi, amacına ulaşması, sevdiklerini kaybetmesi gibi) sunulması, filmdeki tüm sebep-sonuç ilişkilerinin çözüme kavuşturulması amacı taşır. Doruk noktasının amacı seyirciyi duygusal olarak yüksek bir gerilimin içine sokmaktır. Zira seyirci bu sahneye geldiğinde bir kaç olası sonucu zaten tahmin etmektedir. Birçok filmin doruk noktası sahnesinde biçimsel çözülme ile duygusal tatmin eş zamanlı olarak gerçekleşir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 87-88).

Anlatı yapısı modelleri, özellikle senaryo kitaplarında, senaryo kılavuzlarında yer almıştır. Bu modeller 3, 4, 5, 7, 8 parçalı yapılar olarak sunulmakta, birbirlerinden ufak nüanslarla ayrılmakta ancak aynı kökten beslenmekte ve hemen hemen benzer bir tasarımı sunmaktadırlar. Aristoteles (1987) Poetika'da bütün öykülerin bir başlangıcı, ortası ve sonu olduğunu ifade etmiştir. Aristoteles'in modelinde her bir kısım kendine özgü nitelikler taşımaktadır. Dramatik olarak başlangıçlar karakterlerin tanıtımını, ortalar engeller ve mücadeleyi, sonlar ise trajik kapanışı ya da felaketi (catastrophe) işler. Bununla birlikte Aristoteles'in yaklaşımı bütün anlatıların bir başlangıcı, ortası ve sonu olduğunu ifade ederken, anlatıların kendilerine has dünyalar kurduğunu ve anlatıların bu dünyalarda belli bir yerden başlayıp, bir sonla kapandığı anlamına gelmektedir. Yani anlatı, kendi içinde tamamlanmış bir bütündür.

Şekil 2.8

Başlangıçlar, Ortalar ve Sonlar

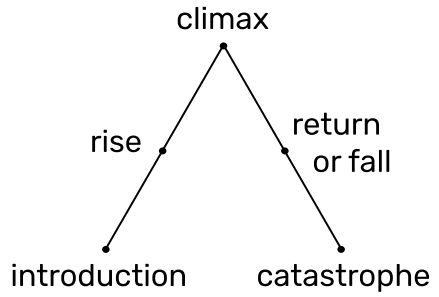
Başlangıçlar → Ortalar → Sonlar

Kaynak: Aristoteles, 1987.

Aristoteles'ten sonra on dokuzuncu yüzyılda Gustav Freytag (1900), drama tekniğini anlattığı kitabında benzer bir şema inşa etmiştir. Freytag'ın şeması birkaç nedenden ötürü önemlidir. Öncelikle Freytag'ın yaşadığı dönem modern romanın uzun zamandır varlığını sürdürdüğü, tiyatronun geliştiği, sanayi toplumunun ortaya çıktığı dönemdir ve Avrupa'daki gelişmeler, pozitivist bir dünya görüşünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bilimin bütün sorunları ve soruları ortadan kaldıracağına yönelik inançla insanlar her şeyin altını eşelemeye, sorular sormaya, tartışmalar üretmeye başlamıştır. Freytag böyle bir dönemde, dramatik eserlerin tekniğini irdelemeye çalışmıştır. İnşa ettiği şema, köklerini Aristoteles'ten alsa da, onun modelinin daha gelişmiş bir versiyonudur.

Şekil 2.9

Freytag Piramidi (1863)

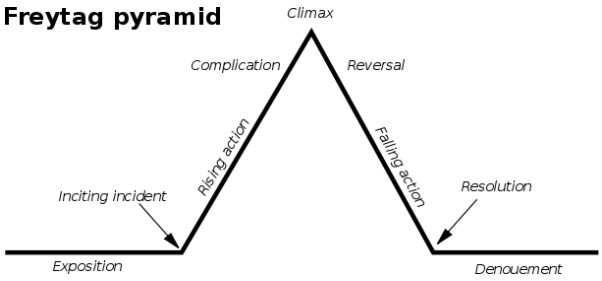


Freytag'ın 1863 yılında yaptığı bu şemada Aristoteles'in yaklaşımına olan benzerlikler görülmektedir.

Kaynak: Freytag, 1900.

Şekil 2.10

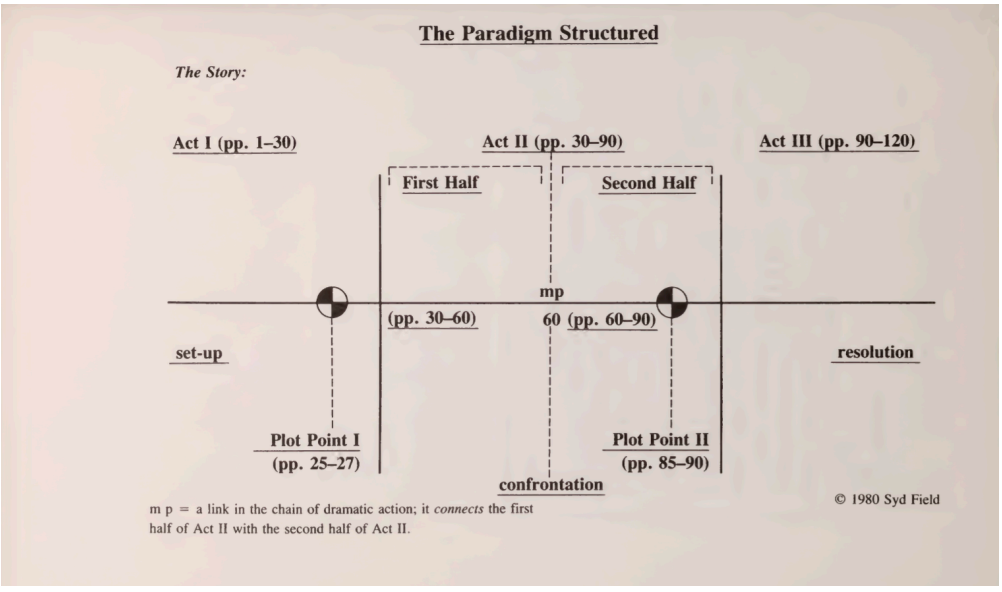
Freytag Piramidi



Freytag'dan çok sonraları bu şemada giriş (*introduction*) yerine serim (*exposition*) kullanılmış, Freytag'ın bahsettiği ancak ismini koymadığı tetikleyici olay (*inciting incident*) eklenmiş, felaket (*catastrophe*) kaldırılarak, çözülme (*resolution*) ve akıbet (*denouement*) terimleri ilave edilmiştir. Freytag'ın şeması senaryo çalışmalarına da ışık tutmuştur ve ardından birçok yazar şemalar geliştirmeye çalışmıştır. Bunların en önemlilerinden biri Syd Field'ın paradigma dediği üç perdeli yapıdır.

Şekil 2.11

Üç Perdeli Yapı



Kaynak: Field, 1984, s. 129

Field'ın (2005) 3 perdeli şeması "kurulum" (perde 1) , "yüzleşme" (perde 2), "çözülme" (perde 3) kısımlarından oluşmaktadır. Kurulum kısmında öykü dünyası (bazı

durumlarda sahne olağan dünyayı tanıtmadan, tetikleyici olayla da başlayabilmektedir) tanıtılmakta, öykü dünyasının olağan hali, rutini verilmekte, karakterler tanıtılmaktadır. Protagonist, çoğunlukla, tetikleyici olayla ilk büyük kriz, ya da birinci dönüm noktasına ulaşır. Birinci dönüm noktası farklı modeller ve yazarlar için farklı isimlerle de anılmaktadır. Bunlardan bazıları "büyük çatışma", "büyük hadise", "*plot point* 1", "büyük kriz", "kriz" gibi isimlerle anılmaktadır. Burası anlatının dramatik çatışmanın yaşandığı yerdir. Field, ikinci kısmı ikiye böler. İkinci kısmın ilk yarısı protagonistin tanıklık yaptığı, deneyim kazandığı ve görece pasif olduğu bölümü, ikinci yarısı ise tecrübeli, deneyimli, atılgan bir karaktere büründüğü, aktif olduğu bölümü göstermektedir. İkinci kısmın finali doruk noktası (*climax*) ile hesaplaşmanın, yüzleşmenin yaşandığı kısımdır. Üçüncü kısım da çözülmeyi ve akıbeti verir, anlatı kapanır. Field'ın şemasında görüleceği üzere hangi kısmın yaklaşık olarak kaç sayfa (Amerikan Senaryo Formatı'nda[46] bir sayfa bir dakikaya denk geldiği için) olacağı da belirtilmiştir. Field bu şemayı bir kılavuz olarak vermiştir elbette ve bir çok ana akım filmdeki süreler bu sürelere uymamaktadır.

Joseph Campbell (2004), antik hikayeler, mitolojiler, destanlardan bir araya getirdiği monomit isimli şemasında, kahramanların maceralarını yolculuk olarak değerlendirerek, bu anlatıların ortaklıklarından bir yolculuk şeması oluşturur. Campbell'ın şemasını roman ve sinemaya uyarlamak amacıyla Vogler (2007), benzer bir şemayı, "yazarın yolculuğu" adıyla yayınlamıştır. İkisi arasındaki karşılaştırma tablosu aşağıda görülmektedir.

[46] *Master Scene Screenplay Format.*

Tablo 2.3

Monomit ve Yazarın Yolculuğu

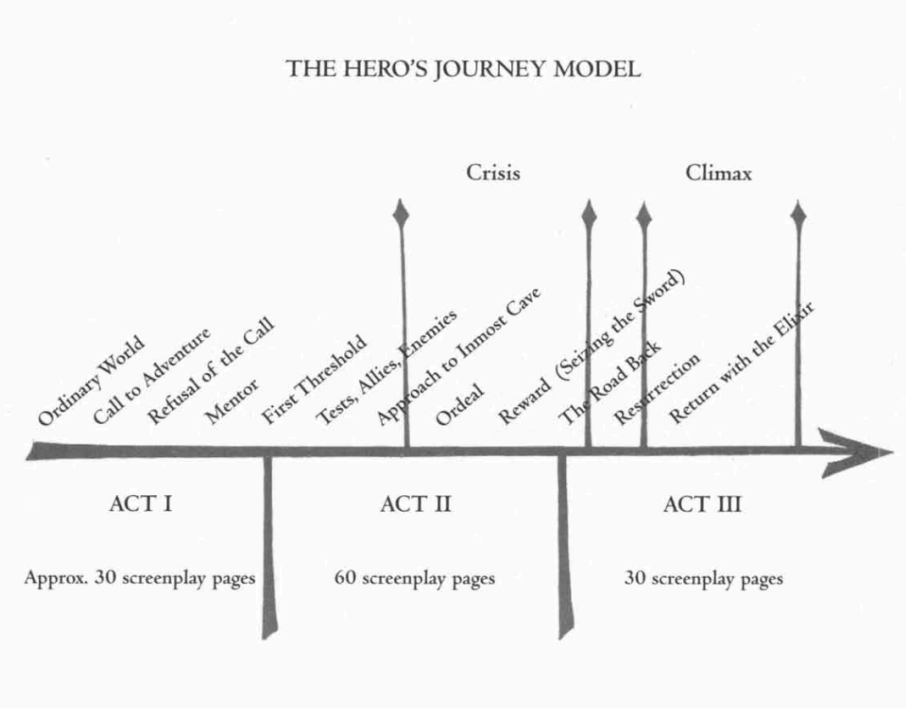
Perde (Act)	Campbell (1949)	Bölüm	Vogler (2007)
I. Departure (Ayrılış)	1. Maceraya Çağrı 2. Çağrının Reddi 3. Doğaüstü Yardım 4. İlk Eşiği Geçiş 5. Balinanın Karnı	**I. Birinci Bölüm**	1. Sıradan Dünya 2. Maceraya Çağrı 3. Çağrının Reddi 4. Rehberle Karşılaşma 5. İlk Eşiği Geçiş
II. Initiation (İmtihan)	6. Sınavlar Yolu 7. Tanrıçayla Tanışma 8. Baştan Çıkaran Kadın 9. Babanın Onayı 10. İlahlaşma 11. Nihai Ödül	**II. İkinci Bölüm**	6. Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar 7. Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak 8. Çile 9. Ödül
III. Return (Dönüş)	12. Dönüşün Reddi 13. Büyülü Kaçış 14. İçsel Kurtuluş 15. Eşiği Geçiş 16. İki Dünyanın Efendisi 17. Yaşama Özgürlüğü	**III. Üçüncü Bölüm**	10. Dönüş Yolu 11. Diriliş 12. İksirle Dönüş

Kaynak: Campbell, 2004, s. 227, Campbell, 2010, s. 273, Vogler, 2009, s. 27.

Field, Campbell ve Vogler'in şemaları birbirleriyle örtüşen bir yapı sergilemektedir. Aşağıdaki şemada da görüleceği üzere bunların tamamı aslında Field'ın ve daha önce Freytag'ın modeliyle ufak farklılıklar taşımaktadır.

Şekil 2.12

Campbell, Vogler, Field



Kaynak: Vogler, 2007, s. 8.

Bunların haricinde Frank Daniel'ın 8 sekanslı paradigması bir filmi üç perdeli ve 8 sekanslı olarak incelemektedir. John Yorke'un (2015) daha çok tiyatro için tasarladığı 5 perdeli yapı, Hauge'un (2011) 6 aşamalı şeması, Thompson'ın (1999) 4 perdeli şeması yine birbirleriyle örtüşen yapılar sunmaktadır.

Bu kılavuzlar ya da şemaların bütün filmlere, özellikle de sanat sineması ya da milli sinemalara uygulanması her zaman olanaklı değildir. Bununla beraber bu şemalar bir filmin anlatı yapısına ilişkin önemli olayları vurgulamakta, özellikle sanat sineması ya da milli sinemalar gibi ana akım ve klasik anlatı sinemasından farklı yapılardaki sapmalara da ışık tutabilmeleri açısından önemlidir.

2.2.2 Sinemada anlatım

Anlatım sıklıkla anlatı terimiyle karıştırılmakta, birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Halbuki bu iki terim özellikle de sinema ortamında farklı anlamlara gelmekte, farklı roller üstlenmektedir. Barsam ve Monahan (2016, s. 122) anlatımı öykü anlatma eylemi

olarak sunarlar. Anlatım, izleyicinin anlatıyı (öykünün kendisi) deneyimleme sürecini şekillendiren, öykünün anlatılma şeklidir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 122).

Anlatım, bir olayın neyi gösterdiğinden çok, nasıl sunulduğu ve nasıl gerçekleştiğiyle ilgilidir. Bir olayın nasıl sunulduğu, yaratılan durumun ardındaki mekanizma, bu durumu yaratan fail ya da failin amacını yönetir. Halbuki anlatı, ne olduğuyla ilgilidir. Olan bitenin "nasıl" gerçekleştiğini ve gerekçelendiğini yöneten mekanizma olarak anlatım, durumların, nesnelerin, faillerin tanımlanmasını sağlar. O halde anlatı, anlatım sürecinin sonucunda ortaya çıkan nesnedir. Anlatım, sadece filmdeki bilgiyle değil, bilginin nasıl taşındığını, ne şekilde aktarıldığını da yönetir. Bir anlatıda gerçekleşen olayların ne olduğunu bilmek için, anlatımı bilmek gerekir (Branigan, 1992, s. 65-66).

Filmler örüntüler yaratır ki bu örüntüler de izleyicinin film biçimini keşfetmesini, öykü dünyasını tanımasını ve sebep-sonuç zinciri içinde sunulan olay örgüsü nedeniyle beklentiler içine girmesine sebep olur. Konvansiyonlar, örüntüler, sebep-sonuç ilişkileri ve izleyiciye verilen görsel, işitsel bilgiler üzerinden izleyici, film biçimini anlamaya çalışır. O halde sinemacı, bilgiyi ne zaman, ne kadar süreyle, hangi kısıtlamalarla vereceğini tasarlamakla mükelleftir. Örneğin sinemacı, izleyicinin sadece karakterin bildiği kadar bilmesini, ondan az ya da daha fazla bilgiye sahip olmasını sağlayabilir. Aynı şekilde öykü dünyası içindeki karakterler de olan bitenlere karşı birbirlerine göre az ya da çok bilgi sahibi olabilirler. Burada sinemacının seçeceği yol, yaratmak istediği etkiyle ilgilidir. Şüphe götürmeyen tek şey, sinemacının ne kadar bilgiyi ne zaman açık edeceği, seyirciyle paylaşacağı konusunda bir karar vermek, tercihte bulunmak zorunda olduğudur (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 88).

Bu bakımdan anlatımı sinemacının; yönetmenin ya da senaristin tercihleri şeklinde tarif etmek de mümkündür. Elbette sinemacı bu tercihleri belli bir şema çerçevesinde, istediği etkiyi yaratmak amacıyla düzenler ve kullanır. Bu durumda bu tercihler, bir film anlatısının izleyiciye yönelik kurmuş olduğu bir stratejiyi göstermektedir.

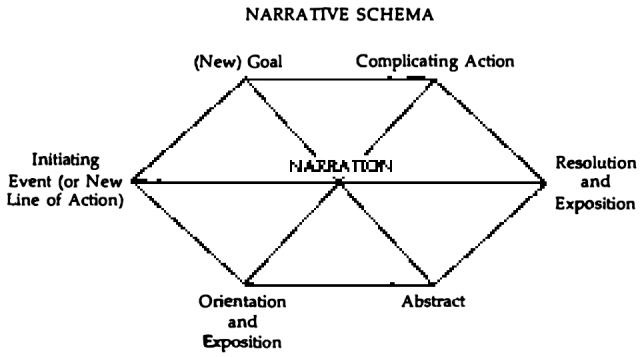
Anlatım, bilginin dağınık, düzensiz, sorunlu bir şekilde dağıtıldığı durumlarda mevcudiyet bulur. Tüm tanıkların her şeyi bildiği mükemmel bir evren modelinde anlatımın yeri olmaz. Bilgideki uyumsuzluğun ve düzensizliğin önemi böyle bir örnekle kolayca anlaşılabilir. Anlatımı meydana getiren bir durumun üç temel ayağı

bulunmaktadır, buna göre; "özne" (1) (subject - karakter, anlatıcı, yazar, izleyici olabilir), "nesneyle" (3) "asimetrik" (2)[47] bir ilişki içindedir. Kısaca asimetri, bilginin farklı karakterlere, farklı seviyelerde dağıtılması, karakterlerin ve izleyicinin sahip olduğu bilginin düzenli, birbirine paralel olmaması durumudur. Bu sayede anlatım, korku, heyecan, gerilim, sürpriz, sempati, kıskançlık gibi duyguları yönetir (Branigan, 1992, s.66).

Anlatı şeması, insan karakterlerin bulunmadığı, olayların anlam üretmediği durumlarda bile verinin izleyici tarafından nasıl işlendiğini gösterebilmektedir. Kavrama, bir inşa etme aktivitesidir. Sinema ortamının kendi doğası ve stile ilişkin zorlamalara rağmen, izleyiciler filmdeki verileri kavrama becerileriyle yorumlayabilmektedir. Doğal dil ve sinema dili bilişsel teşebbüslerin alt kümesidir, izleyicinin bilişsel kavrama beceresi, sinema deneyimini, kendi hayat tecrübesiyle eşleştirmesinde, anlatı şemasını, gerçek dünyanın bir modeli olarak zihninde inşa etmesinde yatmaktadır (Branigan, 1992, s. 16-17).

Şekil 2.13

Anlatı Şeması



Anlatı, eylem, sahne, epizot, sekans vb. düzeylerde örüntüler oluşturmak için altıgende gösterilen başlıkların bir araya getirilmesiyle inşa edilir.

Kaynak: Branigan, 1992, s. 17.

[47] Branigan'ın (1992) *Narrative Comprehension and Film* isimli kitabındaki sıralamaya sadık kalmak için numaralar bu şekilde konulmuştur.

Şemanın 8 işlevi bulunmaktadır. (1) Özet (*abstract*); bir başlık ya da durumun kısa bir özetidir. Özetin kapladığı alan artarsa bu bir prolog olabilir. (2) Konumlandırma (*orientation*), içinde bulunulan durumun, karakter, mekan ve zaman bağlamında açıklanmasıdır. (3) Tetikleyici olay (*initiating incident*), var olan durumu değiştirir. Konumlandırmanın ve serimin geciktirilmesi durumunda anlatı tam ortadan (*in medias res*) başlar. (4) Amaç, protagonistin tetikleyici olaya karşı verdiği duygusal tepki ya da niyetidir. (5) Zorlaştırıcı eylem (*complicating action*)[48], bir antagoniste bağlı olarak tetikleyici olayın sonucudur ve protagonistin amacına ulaşmasının önündeki engeldir. (6) Doruk noktası (*climax*) ve çözüm (*resolution*), tarafların amaçları arasındaki çatışmanın giderilmesi, yeni bir dengenin kurulmasıdır. (7) Kapanış (*epilogue*), olan bitenlerden çıkarılan ahlaki derstir. (8) Anlatım (*narration*), tüm bu başlıkları, açık ya da örtük bir şekilde gerçekçelendiren ögedir. Bilginin yönetimi ve hiyerarşisi anlatım tarafından sağlanır (Branigan, 1992, s. 18).

Sinemacı, tasarladığı bir sahnenin nesnel ya da öznelliğine de karar vermek durumundadır. Sinemacı karakterlerin zihnine girmeden, sadece davranışları ve eylemleriyle onları sunabilir, bir monolog üzerinden karakterin aklından geçenleri aktarabilir ya da karakterin bakış açısından, ne gördüğünü hissettirebilir. Karakterin rüyalarını, fantezilerini ve gördükleri halüsinasyonları aktarabilir. Yani sinemacı olay örgüsünü kurarken aynı zamanda bilgiyi öznel mi yoksa nesnel mi vereceğinin tercihini de yapmak zorundadır. Özel bir etki yaratmak için olay örgüsündeki öykü bilgisinin dağıtımında verilen kararlar da anlatımın alanına girer. Anlatım izleyici, öyküyü olay örgüsünde verilenler üzerinden inşa etme sürecinde, olan bitenleri anbean yönlendiren sistemin adıdır (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 88).

Thompson (1988, s. 41-42) anlatımı, belli bir düzen içinde *syuzhet* tarafından sunulan ve izleyiciden kısıtlanan *fabula* bilgisi olarak tarif eder. Böylece anlatım, izleyicinin *fabula* olaylarından yola çıkarak, varsayımsal olarak giriştiği inşa sürecini sürekli olarak canlı tutar. Anlatıbilimin sinema özelindeki önemli tartışmalarından olan anlatıcı meselesine karşı Thompson, *diegetic* ya da *diegetic* olmayan bir dış sesin bilgi vermesi durumunun haricinde, anlatımın bir kişi değil, bir süreç olduğunu vurgular. Anlatım,

[48] Farklı yaklaşımlarda *rising action* ya da gelişme (*development*) şeklinde de geçmektedir.

Thompson'a göre üç temel özelliğe sahiptir: Bilgi, özbilinçlilik (*self-consciousness*) ve iletişim[49]. Anlatım, bilginin ne miktarda, ne zaman, ne kadar verileceğini ve nasıl dağıtıldığını yönetir. Ayrıca bilgi, karakterler[50] üzerinden, onların akli durumları, algıları yönünden dağıtılır ve iletilir. Bu da bilginin derinliğini oluşturur. İkinci olarak film, anlatıyı yönettiğini az ya da çok izleyiciye hissettirebilir. Kameranın, öznel olmayacak bir şekilde verdiği önemli bir detay, karakterlerin kameraya bakarak konuşması ya da dış ses anlatıcısının benzer bir ifade kullanması anlatımı özbilinçli yapar. Tersi durumda, yukarıda bahsedilen eylemlerin gerekçelendirilmesi halinde ise anlatım daha az göze batacaktır. Üçüncü olarak iletişim, bilgi aktarımından farklı olarak anlatımın bilgiyi iletme ya da iletmeme, alıkoyma kararıyla ilgilidir. Örneğin izleyicinin, maskeli bir karakterin kimliğini tam öğreneceği sırada ekranın siyaha düşmesi, anlatımın iletişimi durdurma kararına işarettir. Böyle bir durum gösterir ki, anlatım ne kadar özbilinçliyse, izleyiciye o kadar az bilgi verilir ya da izleyiciyle olan iletişim o kadar kısıtlanır.

Bu nedenle anlatımın iki önemli başlığından bahsetmek faydalıdır. Bunlardan birisi bilginin sınırlılığı, diğeri de bilginin derinliğidir. İzleyicinin, öyküdeki karakterlerden daha fazlasını bildiği yapılarda, anlatım sınırlandırılmamıştır. İzleyici, öykü dünyasındaki karakterlerden daha fazla şey görür, daha fazla şey işitir ve daha fazla şey bilir. Bilgi yönünden onların her zaman önündedir. İzleyicinin herkesten daha fazla şey bildiği anlatım tarzına "her şeyi bilen (tanrısal anlatım) anlatım" (*omniscient narration*) denir. Bazı filmlerde ise baş karakterin bildiği, gördüğü ya da duyduğu çoğu şeyi izleyici bilmez, işitmez, görmez. Bu gibi bir durumda anlatım, baş karakterin bildikleriyle sınırlandırılmıştır. Bilginin, baş karakterin bilgisiyle sınırlandırıldığı anlatımlar, çoğunlukla izleyicideki merak duygusunu kamçılar ve sürprizler yaratır. Gizem, polisiye, dedektif, *film noir* gibi türlerde sıklıkla tercih edilen bir anlatım yöntemidir. Tersi durum ise ironi yaratır ya da gerilimi yükseltir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 88-89).

---

[49] Burada kullanılan iletişim (*communicativeness*), Chatman'ın ve iletişim kuramcılarının bahsettiği "gönderici, mesaj ve alıcı" ilişkisindeki anlamda değil, anlatımın bilgiyi ne oranda, nasıl, ne zaman ve ne miktarda dağıttığı ve ilettiğiyle ilgili olarak kullanılmıştır.

[50] Thompson karakterleri birer anlambirimcik (*seme*), kişisel özelliklerin takdimi (*traits*) olarak kullanmaktadır.

İzleyicinin anlatıdaki olaylara doğrudan erişimi yoktur. Zira anlatı, anlatım tarafından filtrelenmiştir. Anlatım, anlatı bilgisinin izleyiciye nasıl ve ne miktarda sunulacağını belirleyen mekanizmanın adıdır. Sınırlandırılmış anlatım, film anlatısının sunumunu tek karakterle işler. İzleyici, olayları deneyimleyen bu karakter üzerinden bilgiye ulaşır. Bu nedenle anlatım bir filtre görevi görmektedir. İzleyici, anlatıda olan bitenlere sınırlı bir erişim sahibidir (Buckland, 2015, s. 42).

Filmlerde tipik olarak olay örgüsü, sınırlı ve sınırlandırılmamış anlatım teknikleri arasında geçişler yapar, karakterden karaktere geçer ve karakterlerin öykü dünyalarındaki bilgilerini de sınırlayarak izleyiciye yeni bilgiler iletir. Sıklıkla da önemli bilgiler izleyiciden gizlenir ya da geciktirilir. Sürekli sahnede bulunan tek protagonistli filmlerde bile baş karakter bazı olan bitenlere tanıklık etmez, dolayısıyla bilgi ondan da gizlenir. Bilgi hiyerarşisini analiz etmenin en etkili yollarından biri "kim, neyi, ne zaman öğreniyor?" sorusunu sormaktır. Bu soru karakterler için sorulabileceği gibi izleyici için de sorulabilir. Bilgi hiyerarşisinin ve aktarımının manipüle edilebilmesi sinemacılara etki yaratmak için büyük bir güç verir. Sınırlı anlatım, büyük bir merak ve sürpriz etkisi yaratır. Bunun karşıtı olarak sınırlandırılmamış anlatım ise büyük bir gerilim yaratabilir. Görüleceği üzere sinemacının anlatım ile ilgili almış olduğu kararlar, izleyicinin film izleme deneyimini baştan aşağı yönlendirmektedir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 89-91)

Her şeyi bilen anlatım (*omniscient narration*), kamerayı serbest bırakır. Kamera farklı karakterlere yöneldikçe, izleyici diğer karakterlerin bildiğinden daha fazlasını öğrenir. "Her şeyi bilen" ya da sınırlandırılmamış anlatım, izleyicinin önüne dev bir pencere koyarak anlatıda olan bitenlere panoramik bir bakış açısıyla bakmasını sağlar. Sınırlandırılmamış anlatımda kamera karakterlerden tamamen ayrılabilir, bu gibi durumlarda anlatım, anlatı dünyasının dışında biri tarafından, yönetmen tarafından kontrol altına alınmış olur. Sınırlandırılmış anlatımda izleyici sadece karakter kadar bildiği için gizem ya da sürpriz etkisi ortaya çıkar. Sınırlandırılmamış anlatımda ise izleyici, karakterlerden fazlasını bilmektedir ki bu da gerilim yaratır (Buckland, 2015, s. 42-43).

Hitchcock, Truffaut ile yaptığı söyleşide, Truffaut'nun sorusu üzerine gerilim ve sürprizin inşasını aşağıdaki şekilde örneklendirilmiştir:

> Şu anda ikimiz son derece masum bir sohbet yapıyoruz. Şimdi, aramızdaki şu masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım. Ortada hiçbir şey yokken ansızın «booom!,, ve bir patlama.., İzleyici şaşırıyor. Biz bu şaşırtmacanın öncesinde, izleyiciye son derece sıradan, hiçbir özelliği olmayan bir sahne gösterdik. Şimdi bir gerilim durumunu oluşturalım.. Masanın altına bir bomba konmuş ve izleyici bunu biliyor. Belki de anarşistin onu yerleştirdiğini gördü. İzleyici, bombanın saat l'de patlayacağını da öğrenmiş; şu anda saat bire çeyrek var- dekorda bir duvar saati yeralıyor. Böyle durumlarda, aynı sıradan konuşma birden bire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katılımı var dır. İzleyiciler, perdedeki oyuncuları uyarma özlemindedirler: «Böyle önemsiz konuları tartışmayı bırakın. Altınızda bomba var. Patlamak üzere. Birinci durumda izleyiciye patlama anında 15 saniyelik bir şaşırtmaca yaşattık. İkinci durumdaysa 15 dakika boyunca bir gerilim yaşar. Buradan varacağımız sonuç izleyiciyi her seferinde durum hakkında olabildiğince bilgilendirmek gerektiğidir. Burada tek istisna işin püf noktasının şaşırtmacaya dayandığı, yani bizzat beklenmeyen sonun öykünün doruk noktasını oluşturduğu durumdur (Truffaut, 1987, s. 68).

Anlatımın sınırlılığı gerilim ve sürprizi yönettiği gibi, izleyicinin beklentilerini de şekillendirmesi açısından önemlidir. Polisiye filmlerde izleyici, tıpkı dedektif gibi, deneyimlenen hadiseyi çözmeye çalışır. İpuçlarını bir araya getirir, olayların arkasındaki faili bulmaya çalışır. Ancak sınırlandırılmış ya da sınırlandırılmamış, öykü bilgisi nadiren güvenilirdir.

Derinlik ise sınırlı ve sınırlandırılmamış anlatımdan farklı ve ona ek olarak karakterlerin psikolojik durumlarının ne kadar yansıtılacağı ile ilgili sinemacının aldığı kararları kapsamaktadır. Tıpkı sınırlandırılmış ve sınırlandırılmamış anlatımda olduğu gibi öznel ve nesnel anlatımın da dereceleri, bir skalası vardır. Olay örgüsü, karakterlerin sadece söylediklerini ve yaptıklarını gösterebilir. Buna nesnel anlatım denir. Bazı durumlarda ise olay örgüsü, karakterlerin duyduklarını izleyicinin duymasını, gördüklerini izleyicinin görmesini (örneğin karakterin gözünden görerek - *point of view*) sağlar. Böylece izleyici, algısal öznelliğin alanına girmiş olur. Bazı durumlarda sinemacı daha da derine inebilir. Sadece karakterin duyduğu ve gördüğünün ötesine geçerek zihnine de girebilir. İzleyici, iç ses ya da monolog diye de bilinen tekniklerle, karakterin zihninden neler geçtiğini öğrenebilir. Karakterlerin anılarına, hafızasına, rüyalarına, fantezilerine ya da halüsinasyonlarına tanıklık edebilir. Öznellik, sinema tekniklerinin kullanımıyla da gösterilebilir. Karakter sarhoş ya da uyuşturucu etkisi altındaysa sinemacı "*slow-*

motion", "flulaştırılmış bir çerçeve" ya da "bozulmuş bir ses" kullanımı gibi tekniklere başvurabilir. Bazı durumlarda ise sinemacı bu teknikleri izleyiciye kuvvetli bir şekilde göstermez. Yani bu gibi planların ya da sahnelerin hayali olduğunun anlaşılmasını istemez. Örneğin protagonist, bir gökdelenin tepesindedir ve kendini aşağı bırakır. Bu planda izleyiciye, planın öznel olduğuna dair bir işaret verilmediği için izleyici, karakterin gerçekten atladığını zanneder. Ancak sonraki planda, karakter bir yatakta uyandığında, izleyici bunun bir rüya olduğunu fark eder (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 91-92).

Buradaki önemli meselelerden biri, sinemacıların bilginin derinliğini neden manipüle ettikleridir? Karakterin mental aktiviteleri ya da öznelliği, izleyicinin karaktere olan sempatisinin artmasına vesile olabilir. Bununla birlikte karakterin motivasyonunu da etkileyerek, izleyicinin karakterin eylemlerini gerekçelendirmesini ya da yapacaklarıyla ilgili beklentiler oluşturmasını sağlayabilir. Öznel *flashback*ler, örneğin anılar, bilginin kasıtlı olarak kusurlu aktarılmasını sağlayabilir. Örneğin bir karakterin anlattığı anı, daha sonra yanlış, yalan ya da eksik bir bilgi sağlayabilir. Bu da öznelliğin doğasında olan, bilginin çarpıtılması, izleyicinin aldatılması ya da daha doğru bir tabirle manipüle edilmesinin yolunu açar. Tersi olarak nesnel anlatım da etkili bir şekilde kullanılabilir. Örneğin polisiye filmlerde dedektif bilgiyi, filmin sonunda izleyiciye nesnel bir şekilde ifşa etmek için kendinde saklayabilir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 93-94).

Genette (1983), anlatı ile ilgili çalışmasında; "öykü", "söylem" ve "anlatma" kavramlarından oluşan üçlü bir yapı önermiştir. Söylem anlatının yerine de kullanılmakta ve bu üç kavram anlatının meydana gelmesinde belli görevler üstlenmektedir. Kurmaca anlatılarda "anlatma" (anlatım), öykü ve anlatıdan (söylemden) önce gelmekte, ikisini de üretmektedir. Hem öykü hem anlatı (söylem), anlatma eyleminin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte anlatma (anlatım) kavramı oldukça sınırlı bir alana sahiptir. Özellikle Edebiyat kuramcılarının çalışmalarında "anlatım", hiyerarşik olarak anlatı çatısının altında ya da anlatım tanımına denk görülmekte, sınırlı bir alanda özellikle de anlatıcıya bağlı olarak işlenmektedir. Halbuki Bordwell (1985, 1988, 1991, 1997, 2008, 2020), sinema anlatılarında anlatımı, bir çatı terim olarak anlatının üzerine yerleştirmekte, tüm bilgi

hiyerarşisi, olay örgüsü (söylem) ve stili (sinema teknikleri), anlatım tarafından yönetilen bir sistem olarak tanımlamaktadır.

Bordwell'in anlatım çerçevesinde kurduğu bu yapı, nadir istisnalar haricinde etkili olarak çalışmaktadır (Branigan ve Buckland, 2014, s. 330-331). Bununla birlikte Bordwell, *Poetics of Cinema* (2008) adlı eserinde Chatman'ın (2008) "film anlatılarında iletişim" meselesini eleştirmiş, filmlerde anlatıcı pozisyonunun bir olmazsa olmaz olmadığını ifade etmiştir. Zira Bordwell açısından anlatım, anlatıcının üzerinde bir pozisyona sahiptir. Sinema, bir anlatıcı tarafından anlatılmaya ihtiyaç duymamaktadır çünkü edebiyatın aksine, stilin (sinema tekniklerinin) kullanımıyla birlikte anlatım, anlatıcının görevlerini yerine getirebilmektedir. Anlatıcının bir olmazsa olmaz olduğu konusunda ısrarcı olan Chatman (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* isimli kitabında Bordwell'e cevaben anlatıcı konusundaki ısrarını yinelemiş ancak anlatımın hiyerarşik etkisi üzerinde uzlaşmıştır.

Anlatım, olay örgüsünün öykü bilgisini ne düzeyde izleyiciye sunduğu bir süreçtir. Sinemacı, olay örgüsünü sınırlı ya da sınırlandırılmamış anlatım tekniklerini sürekli değiştirerek kullanabileceği gibi bilginin nesnel ya da öznel aktarılmasının derecesini de yönetir. Bazı durumlarda da sinemacı, bir anlatıcı kullanır. Anlatıcı öykü içindeki karakterlerden biri olabileceği gibi öykü dünyasında hiç yer almayan bir dış ses olarak da kullanılabilir. Bu gibi kullanımlarda dış ses için genellikle "tanrının sesi" tabiri kullanılır. Zira bu ses nesnel, her şeyi bilen ve doğru aktaran ses olarak kabullenilir. Bütün anlatıcı modelleri izleyiciye bilginin sınırlı, sınırlandırılmamış, nesnel ya da öznel kullanımlarını sunabilir. Bir karakter anlatıcı, izleyiciye kendisinin bizzat tanıklık etmediği olayları da aktarabilir. Karakterlerin anlatıcı olduğu durumlar yoğun bir şekilde özneldir, genellikle izleyiciye olayları kendi iç dünyası ve bakış açısı üzerinden anlatır. Elbette bu, karakter anlatıcıların hiç bir zaman tamamen nesnel olamayacağı anlamına da gelmez. Bazı durumlarda ise karakter anlatıcılar izleyiciye yalan söyleyebilirler. Olayları kasıtlı olarak çarpıtabilirler. Bu gibi anlatıcılara "güvenilmez anlatıcı" denir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 94-97).

Chatman (1990, s. 74-75), zımni anlatıcının (*implied author*), gerçek yazar ve metin içi anlatıcının arasında hayalete benzer üçüncü bir figür gibi göründüğü eleştirilerine, zımni

yazarın aslında bir aracı olduğunu, yapıya ilişkin birçok problemi çözdüğü yönünde cevap vermektedir. Bu nedenle Rimmon-Kenan (2005, s. 89-91), verilen isme rağmen sesi olmayan, böyle bir figürün bir yapı elemanı olarak kullanılmasının, bir kişiliğe ya da bilince sahip olmamasının tarafında olduğunu ifade eder. Zira sesi olmayan bu figür, Chatman'ın modelinde iletişimi sağlar pozisyonda görünmektedir ancak iletişim becerisi bulunmamaktadır. Anlatının kavranması konusunda zımni yazar ne kadar önemli de olsa, anlatıdaki iletişime zımni yazarın dahil edilmemesi gerekmektedir. Bununla beraber Kenan, Chatman'ın (1978, s. 150) "…anlatıcı olsa da, olmasa da okuyucu (*reader*) mutlaka vardır…" ifadesine de karşı çıkarak zımni yazarın iletişim modelinden çıkarılmasıyla birlikte, yerinin anlatıcı ve muhatap (*naratee*) ile doldurulması gerektiğini savunur: "Bir masalda birileri bir şeyler söyleyen birini ima ediyorsa dahi, orada bir anlatıcı vardır".

2.2.3 Sinema tekniği

Sinemanın ortamı, kendi teknolojik doğasına özgü, sinemayı diğer sanat ya da iletişim dallarından ayıran teknik becerilere sahiptir. Bir film anlatısının olay örgüsü yapısı, olayların sıralanışı, karakterlerin sunumu ya da tüm bu anlatı içeriğinin dışında kalan, "etki" yaratma amaçlı düzenlemeler sinema alanına özgü tekniklerle sağlanmaktadır. Sinemaya özgü bu teknikler, yönetmenlerin, akımların ya da dönemlerin ortak özelliklerini de sergilemeye imkan tanıdığı için üslup olarak değerlendirilebilmektedir. Bu yönüyle sinema tekniği, film stili başlığıyla da kullanılmaktadır.

Film stili[51], bir filmin biçiminin meydana getirilmesine destek olan, izleyiciyinin beklentilerini inşa eden, duygusal tepkilerini şekillendiren, öykü-olay örgüsü ilişkisini düzenleyen, anlamı oluşturan ve filmin anlatıma ilişkin örüntülerini kuran tekniklerdir. Sinemacı, nasıl kullanacağına karar verdiği bu teknikleri tutarlı bir şekilde organize

[51] Türkçe kaynaklarda İngilizce *style* kelimesi, biçem olarak adlandırılmaktadır. Biçem terimi ise burada üslup anlamında kullanılmaktadır. Zira Türk Dil Kurumu sözlüğünde de biçem, "edebiyatta üslup" karşılığıyla verilmiştir. Edebiyat ve sinema alanında üslup kelimesi de bir yazarın, yönetmenin ya da bir dönemin romanlarının, filmlerinin ya da akımlarının üslupları, onları diğer eserlerden ya da sanatçılardan ayıran özellikler anlamında kullanılmaktadır. Halbuki bu çalışma kapsamında *style* terimi, sinemaya özgü olan ve sinema dışında diğer sanat dallarında kullanılması mümkün olmayan, sinemanın doğasına ve teknolojik özelliklerine bağlı, sinemasal teknikleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Zira sinemada stil, bu özgül teknikler sayesinde mevcudiyet bulmaktadır.

eder. Tutarlı bir şekilde seçilerek filme yerleştirilen bu tekniklerin oluşturduğu örüntüye "film stili" denir. Bu anlamda stil, bir filmin nasıl göründüğünü, nasıl hissettirdiğini belirler (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 111).

Film biçimi, en sade ifadesiyle, bir filmin tüm görsel ve işitsel şeklidir. Biçim, bir filmin inşasını ilgilendiren tüm alanları kapsamaktadır. Film stili ise bu ögelerin özel ve karakteristik bir şekilde kullanımıdır (Lewis, 2014, s. 12). Bir başka deyişle, "bir sinema tekniği belli bir işlevi yerine getirmek için seçildiğinde ve örüntü oluşturduğunda, stil ortaya çıkar." (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 230).

Anlatı çoğu film için önemli bir yapıdır. Ancak bir filmin anlatısı sinema ortamının (*medium*) kendine özgü teknikleriyle yaratılabilir. Bu nedenle stil, bir filmin karakteristik ve sürekli tekerrür eden tekniğidir. Sinema tekniklerinin bir filmde meydana getirdiği üç önemli başlık bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, hem üç boyutlu hem de ekran dışı (*offscreen*) bir dünyanın temsilini sağlayan "mekan", ikincisi *fabula* (*story*, öykü) ve *syuzhet* (*plot*, olay örgüsü) zamanı arasındaki zamansal ilişkileri yöneten "zaman", üçüncüsü de görüntü ve sesin, görsel, işitsel ve ritmik niteliklerini ilgilendiren, filmin anlatı dışı (*non-narrative*) mekan-zaman-görsel yönlerini içeren "soyut ilişkilerdir" (Thompson, 1988, s. 43).

Stil, sinema ortamına (*medium*) özgü teknikler vesilesiyle olay örgüsünü bir öyküye dönüştürür. Bu teknikler sadece sinema ortamına özgü, özerk bir sistemdir (Branigan, 1992, s. 119). Stil, en dar anlamıyla bir filmin ortamına (*medium*) özgü bir şekilde kullandığı sistematik ve belirgin tekniklerdir. Bu bağlamda stil, yönetmenin seçimleri ve kararları doğrultusunda inşa edilen, bir filmin görüntü ve sesinin dokusudur (Bordwell, 1997, s. 4).

Bu tekniklerin, sinemacının tercihleri ve kararları doğrultusunda kullanımı, sinema tekniği ile sinemacının üslubu arasındaki ilişkiyi güçlendirmektedir. Sinema tekniği, bir yönetmenin filmlerinde tutarlı ve devamlı bir şekilde benzer tercihleri tekrar etmesi sonucunda onun stilini ya da üslubunu da ortaya koymuş olur.

Stil, biçim ile birlikte sinema sanatında yazarın seçimlerini ve hakimiyetini sağlayan alanı oluşturur. Sinema tekniklerinin kullanımı anlamında stil, dört ana başlık altında

incelenir. Bunlar mizansen, sinematografi, ses ve kurgudur (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 3).

2.2.3.1 Mizansen

Mizansen Fransızca "sahneye koymak" anlamına gelen *mise-en-scene*[52] (http-20) kelimesinden geçmiştir. Kelime sahnelemek anlamıyla kullanılabileceği gibi, "bir olayın etrafındakiler, çevresindekiler" anlamlarına da gelebilmektedir. Bu bakımdan mizansen tiyatro ve sinemada, dekor, makyaj, kostüm gibi görüntüyü içeren ögeler için kullanılmaktadır. Henderson (1976, s. 315) mizanseni tariflemenin güçlüğünden bahsederek, terimin, yaklaşıma göre anlamının ve özelliklerinin değiştiğini ifade eder. Bu nedenle de terimi "sinemanın büyük, tanımlanmamış terimi" (*cinema's grand undefined term*) olarak adlandırır.

Mizansen, etrafı çevrelenmiş düz bir yüzey üzerinde, biçimsel örüntülerin ve şekillerin sunulduğu bir tabloyu andırır. Ancak sinema mizanseni aynı zamanda, sürekli bir akış içerisinde, görsel ögelerin koreografisidir. Filmler, ekranın çerçevesi tarafından sınırlandırılmış, filmin dünyasını tanımlayan ve onu gerçek dünyadan ayıran resimlerden meydana gelir (Giannetti, 1992, s. 44).

Mizansen; makyaj, kostüm, saç stili marifetiyle karakterlerin nasıl göründüğünün, onların hareket alanlarını belirleyerek, dramatik sahnelemenin ve sahnenin aydınlatmasını kapsayan bir tekniktir (Lewis, 2014, s. 55). Sinemada hikayenin geçtiği yer, çoğunlukla bir filmde en önde yer alan, en dikkat çeken ögelerden biridir. Sinemacı filmi gerçek ya da inşa edilmiş bir mekanda, dekorda çekebilir. Hikayenin geçtiği yerin tasarımı, izleyicinin öykünün nasıl şekillendiğini anlamasını sağlar. Renk kullanımı örneğin, atmosferi inşa edebileceği gibi aynı zamanda çerçevedeki objelerin hiyerarşisini de yönetebilir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 115-117). Bununla birlikte mizansen, karakterlerin kadrajda nasıl yerleştiğini ve hareket alanlarını da tanımlamış olur (Lewis, 2014, s. 67-70)

Mizansen, zaman, mekan ve atmosferi inşa eder, karakterin duygu durumunu yansıtır, izleyiciyi gelişmekte olan temalara hazırlar. Mizansenin tasarımı, genellikle, anlatısıyla

[52] Etymology Online Dictionary.

örtüşmektedir. Anlatı gerçekçiyse ya da fantastikse, mizansen de bunu yansıtır. Film, eğer bir tür filmiyse, mizansen türün konvansiyonlarına göre tasarlanır (Barsam ve Monahan, 2016, s. 173).

Bu yönleriyle mizanseni, sinemasal tasviri sağlayan önemli ögelerden biri olarak görmek de mümkündür. Bir filmde sunulan bir mekan, o mekanda yaşayan karakterlerin sosyal statüleri, ekonomik durumları, eğitim seviyeleri, etnisiteleri ya da inanışlarına ilişkin demografik özelliklerini sağlayabilir. Karakterlerin kendi yaşadıkları mekanlardan, farklı demografik özellikler barındıran mekanlara girmeleri, zıtlıkları meydana getirebilir. Böylece mizansen, karmaşa, karışıklık, gerilim, sürpriz gibi etkiler yaratılmasına olanak tanır.

Mizanseni meydana getiren ögeler ve bunların birbirleriyle ilişkileri hazır, önceden verilmiş bilgiler değildir ancak anlam içermektedir. Bu ögelerin her biri, filmin yönetmeni tarafından tasarlanmış ve yönetmenin seçimleri doğrultusunda farklı anlamlar ve yan anlamlar üreten birer mekanizmaya dönüşür. Bu durum da göstermektedir ki stil ve tema ya da stil ve olay örgüsü arasındaki ilişkiler gelişigüzel kurulamaz (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 83).

İzleyicinin bir filmi kavraması ve ondan çıkarımlarda bulunması, plan düzeyinde başlar. Bu nedenle yönetmen bilgiyi, tutarlı bir zaman ve mekan ilişkisi içinde kullanır. İzleyici öyküyü takip etmeden önce, sahnedeki duygusal eğilimleri, anlamları tanır. Yönetmen de sahneyi tasarlarken bazı ögeleri, diğerlerinden daha dikkat çekici hale getirir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 140).

Bu bakımdan mizansen, izleyicinin bir filmi sınıflandırma, kavrama ve çıkarımlarda bulunurken başvurduğu önemli tekniklerden biridir. Mizansen, filmin gerçekçi olup olmadığından, tür konvansiyonlarının özelliklerini barındırmasına kadar, sinemada oldukça geniş bir alana yayılmıştır.

Sinemada mizansen, stilistik olarak sınırlandırılmıştır ve stile özgü araçların kullanımı, filmin dramatik dönüşüm anları ve tematik gelişimleriyle sıkı bir ilişki içindedir. Bu nedenle mizansen, kendini belli etmez, zira mizansenin motivasyonu, filmin teması ve dramatik gelişimiyle ilişkilidir. Bu nedenle mizansen sinemada gösterme (*showing*) ve

anlatma (*narrating*) arasında bir denge kurar çünkü stil, özerklikten daha çok işlevle ilişkilidir. Stilin etkileri ve stille ilgili alınan kararlar, kurmaca dünyanın tutarlılığına hizmet eder (Martin, 1992, s. 90).

Bir filmdeki karanlık ve aydınlık alanlar her planın kompozisyonunu oluşturur, izleyicinin dikkatini istenen obje ve eylemlere yönlendirirler. Gölge, bazı detayları izleyiciden saklayabileceği gibi, gerilim ögesi olarak da kullanılabilir. Parlaklık, benzer şekilde izleyicinin dikkatini çerçevedeki önemli bir ayrıntıya çekebilir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 125).

Hayali ya da gerçekçi, bir film sahnesinin tasarımını yapmak, setini kurmak, anlatının geçtiği çevreyi mekan ve zaman yönünden de inşa etmek demektir. Fiziksel görüntüsünün yanında dekor, anlatının toplumsal, psikolojik, ekonomik ve kültürel özelliklerini de barındıran atmosferini de kurar (Barsam ve Monahan, 2016, s. 177).

Mizansen, filmin genel görünümünü ve nasıl hissettirdiğini yansıtır. İzleyicinin gördüğü her şey mizansenin alanına girmektedir. Bir filmin mizanseni, izleyicinin gerçek bir mekana karşı verdiği duygusal tepkiler gibi, izleyiciyi etkiler (Barsam ve Monahan, 2016, s. 165). Dekor, (ya da gerçek mekan tercihleri), filmin geçtiği yeri, çevresini, dönemini ve zamanını sahneye koyar. Filmde mekanın ya da dekorun tasarımı, filmin gerçekçi, gerçeküstü ya da stilize edilmiş görünmesini sağlayabilir (Lewis, 2014, s. 60).

Bir filmde mizansenin biçimci ya da gerçekçi olarak kullanımı, yönetmenin çizdiği çerçevenin, kullandığı renklerin, karakterlerin kıyafetleri ve makyajlarıyla ilişki içindedir. Anlatı dünyasındaki renklerin seçiminden, karakterlerin kadrajda yerleşimine, saç stillerine, kurulan ve sınırlandırılan çerçeveye kadar alınan tüm kararlar gerçekliğin yansıtılmasında rol oynamaktadır.

Çerçeve; konuları, nesneleri seçer ve sınırlandırır. Bu yönüyle gerçekliğin sadece "seçilen bir kısmını" sunar. Bir plana dahil edilen materyal, planın bütünlüğünü sağlar ve düzenini kurar. Bu yönüyle çerçeve, izolasyonu sağlamaktadır. Yönetmen bazı nesneleri seçer, bazılarını dışarıda bırakır. Hiyerarşik bir düzen içinde, çerçevede yer alan nesneler izleyicinin özel olarak ilgisini çekmek üzere düzenlenmiştir (Giannetti, 2012, s. 48).

Mizansenin oluşturulmasındaki önemli ögelerden biri insanların, karakterlerin fiziksel görünüşüdür. Karakterlerin kostümleri, saçı ve makyajı, karakterin yaşadığı dünya ve filmin türüne göre şekillendirilir. Kostüm, makyaj ve saç tasarımı, karakterlerin sosyal statülerini, mesleklerini, davranış biçimlerini, yaşam tarzlarını, izleyicinin tanımasını sağlar (Lewis, 2014, s. 66-67). Kostüm, makyaj ve saç, karakterlerin fiziksel, sosyal ve psikolojik özelliklerini yansıtmakla birlikte, set tasarımına da destek verir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 182). Kostüm ve makyaj, karakter gelişimini ve davranışlardaki değişimleri, dönüşümleri gösterdikleri için motif olarak da kullanılabilirler (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 119).

Özetlenecek olursa, mizansen, izleyicinin gördüğü her şeydir. Mizansen, bir mekanın tanınmasını sağlayarak izleyicinin (mekanın hacmi, büyüklüğü, şekli yönünden) yönlendirilmesini sağlar. İzleyici, mizansen sunumuyla, öykü dünyasını tanır. İzleyici mekanları tanırken filmin geçtiği dönemi, dolayısıyla zamanı da tahmin eder. İzleyici dönem çıkarımında bulunabileceği gibi, aynı zamanda mekandaki zamanı, (gündüz, öğle, akşam, gece, vb.) da kavrar. Mekanlar, karakterle ilişkilerine göre karakterlerle ilgili bilgiler de verir. Bir karakterin kendine ait yaşam alanları, evi, yatak odası, özel arabası, çalışma ofisi ya da kalabalık bir ofisteki masası, karakterlerle ilgili bilgileri iletirler. Bilginin verilmesi ya da saklanması mekanlarla yapılabileceği gibi kostüm, saç ve makyaj vasıtasıyla da sağlanabilir. Karakterlerin kostümleri onların fiziksel, sosyal ve psikolojik özelliklerinin aynasıdır. Mekan ve kostümdeki değişimler, karakterin fiziksel, sosyal ve psikolojik özelliklerindeki değişimlerle ilişkilidir.

Bu özellikleriyle mizansen, izleyicinin öykü dünyasını inşa etmesine, karakterleri tanımasına, hem mekanlar hem de karakterler üzerinden olay örgüsüyle birlikte anlatıdaki örüntüleri keşfetmesine yardımcı olur. Böylece izleyici, filmin ilerleyişine dair beklentiler içine girer. Bu da söylem ve stil arasındaki iş birliğiyle izleyiciye gerilim ya da sürpriz sunulmasının önünü açar.

2.2.3.2 Sinematografi

Sinematografi, kameranın konuya olan mesafesi, üzerine takılan objektif, kameranın açısı, çerçevenin belirlenmesi, ön-arka plan ilişkisi, netlik, alan derinliğinin miktarı,

keskinlik, pozlama gibi kamerayla ilgili yönetmenin verdiği tüm kararları ilgilendiren alandır.

Yönetmenin karar vermesi gereken konulardan biri filmin tonudur. Filmin tonu, zıtlık (*contrast*) ve pozlamayı (*exposure*) kapsamaktadır. Zıtlık, çerçevedeki en karanlık ve en aydınlık alanların farklılığıdır. İzleyici, çerçevedeki renk, şekil, doku farklılıklarına karşı duyarlıdır. Sinemacı zıtlığı kullanarak izleyicinin dikkatini yönetir. Pozlama ise kameranın objektifinden geçen ışığın miktarını ve süresini düzenler. Genellikle beklenen, bir resimdeki çok parlak (*overexposed*) ya da çok karanlık (*underexposed*) alanların dengelenmesidir. Ancak bazı durumlarda sinemacı, bu dengeyi bozmayı tercih edebilir. Örneğin Amerikan *film-noir* geleneğinde pozlama, gölge ve karanlığın lehine kullanılmaktadır. (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 159-161).
Bir sahnede tona ilişkin zıtlıklar, karakterler arasındaki sınıf farklılıklarını, sosyal özelliklerini, psikolojik durumlarını, kişisel zevklerini, alışkanlıklarını ve çevreyle olan ilişkilerini vurgulayabilir. Geniş bir çerçevede, örneğin bir cadde üzerinde, çevredeki diğer yapılardan farklı tonlanan bir bina, izleyicinin dikkatini çekecektir. Bir mekanın içindeki farklı tonlamalar, benzer şekilde izleyicinin odaklanmasını sağlar.

Kamera objektifi, çekilen sahnede belli bir konuma yerleştirilerek, sahnenin ışığını düz film yüzeyine ya da dijital sensörün üzerine düşürür. Objektifin çeşidine göre film ya da sensör yüzeyine düşürülen ışık, sahnenin hacim, büyüklük, derinlik, genişliğini temsil eden bir resim meydana getirir. Gözle, kamera objektifi arasındaki en önemli farklılıklardan biri, kamera objektiflerinin değişebilir olmasıdır. Bu sayede farklı türlerdeki kamera objektifleri, bakış açılarını (*perspective*) farklı şekillerde oluştururlar (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s 168).

Bakış açısının farklı şekillerde oluşturulması, izleyicinin algısını yönetir. Zira çok uzak mesafedeki bir figürü yakından görmek demek, figürün bulunduğu mekanın çoğunu görememek demektir. Kullanıldığı bağlama göre bu durum gizem, merak ya da gerilim yaratabilir. Bir binanın geniş açıyla görülmesi, o binayı olduğundan daha büyük gösterir. Bu yönüyle izleyicide azamet duygusu yaratılabilir. Geniş açılı objektifler, objeleri olduklarından daha büyük, daha geniş, daha hacimli gösterirler. Geniş açı objektiflerin alan derinliği de geniş olur. Standart objektifler insan gözüne yakın bir

resim oluştururken, uzun objektifler, uzaktaki nesneleri yakınlaştırırlar. Ancak geniş açıların tersine, uzun objektiflerde resim baskılanır, nesnelerin arasındaki mesafe kısalır, hacim küçülür, alan derinliği daralır. Bu tercihler, izleyicinin algısını yönetir.

Objektif tercihleri, bakış açısını belirlediği gibi bir filmdeki gerilim ve sürprizi, nesnelerin ve karakterlerin hiyerarşisini de kurar (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 171). Objektif tercihleri aynı zamanda, alan derinliğinin de yönetilmesinde önemlidir. Geniş açılı objektiflerin alan derinliği de geniş olduğundan, mizansen derinliği görece nettir. Derinliği daraltmak için diyaframı daha fazla açmak gerekir. Tersi şekilde, uzun objektiflerde alan derinliği sığdır.

Objektifler izleyicinin zihninde mekan algısını manipüle etmekte, karakterleri bu mekanların içinde hiyerarşik olarak düzenleyebilmektedir. Giannetti (2012, s. 33) objektif ve filtrelerin kozmetik amaçlı olarak da kullanılabildiğini ifade etmektedir. Böylece karakterler daha uzun, daha zayıf, daha genç ya da yaşlı görünür.

Sinemacı, alan derinliğinin düzenlenmesiyle, izleyicinin dikkatini çerçevenin istediği noktasına yönlendirebilir. Sinemacı derinliği geniş bir alanı, geniş alan derinliğinde (*deep focus*) kullanamaya karar verirse, mizansendeki farklı katmanların tamamı, izleyicinin dikkatini çekecektir. Tersine, aynı derinlikteki bir mizansende, dar alan derinliğinin kullanılması, izleyicinin dikkatini net olan bölgelere kaydıracaktır (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 174).

Geniş alan derinliği kullanımında farklı öykü alanlarının aynı çerçevede sunulması, tüm bu alanların etki ya da yönlendirme bakımından eşdeğer olduğu anlamına da gelmemektedir. Zira hareket, tonlama, aydınlatma, kostüm kamera hareketleri gibi bilgi hiyerarşisini değiştirecek çok sayıda tekniğin bir arada kullanımı, ekrandaki bilgi akışını yönetebilmektedir.

Geniş alan derinliği ve uzun plan kullanımı (*long take*), hem çerçevenin sabit olması hem de planın süresi nedeniyle izleyici ile eylemler ve karakter arasındaki ilişkiyi sınırlandırır, araya mesafe koyar. Böylece izleyicinin eylemin içinde olmasını sağlayan kurguyu devre dışı bırakır. Buna karşılık, mekan ve zaman bir bütün halinde ve devamlılık içinde görünür. Sahne birkaç farklı plana bölünmediğinden (yani farklı

mekan ve zaman parçalarına ayrılmadığından) uzun plan, mekan ve zamanın dramatik bütünlüğünü kurmuş olur ki böyle bir durum aktörün performansını öne çıkarır (Buckland, 2015, s. 11).

Sinemanın başlangıcından bu yana çerçeveleme (*framing*), sinemacıların kullandığı en önemli tekniklerden biri olmuştur. *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Lumiere, 1896) filminde Lumiere, kamerayı diyagonal bir açıyla kullanarak, trenin istasyona girişini dinamik bir şekilde yakalamayı başarmıştır. Kullanılan açı sayesinde çerçeve, hem trenin istasyona girişini hem de garda bekleyen izleyicilerin ifadelerini yakalamıştır. Bu tek planlık film bile, kamera açısı ile izleyicinin yönlendirilmesi arasındaki ilişkiyi açıkça göstermektedir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 178).

Brown'a (2014, s. 4) göre "Çerçeveyi belirlemek, film çekmenin temel yasasıdır". Çerçevenin seçilmesi öykünün aktarılmasının bir aracı olsa da aynı zamanda bir kompozisyon, ritim ve perspektif meselesidir. Böylece sinemacı, izleyiciyi nereye bakması konusunda yönlendirerek, öyküyü inşa etmesini sağlar.

Sinemacılar planları tasarlarken kompozisyonla ilgili çerçeveleme (izleyicinin ekranda ne gördüğü) ve hareketle (kinesis - izleyici çerçevede gördüğü hareketler) ilgili kararları almak durumundadır. Bazı durumlarda (ya da üslup olarak) yönetmenler, bir tablo sergiler gibi, uzun planları ve statik çerçevelemeyi tercih ederler. Kompozisyon, film geneline yayılan, statik ya da hareketli olsun, filmin estetik birliği ve uyumunu sağlar. Bu sayede izleyiciler, karakterlerin birbirleriyle olan fiziksel, sosyal ve psikolojik ilişkilerini kurarlar (Barsam ve Monahan, 2016, s. 196-197).

Çerçeve, dört köşeden oluşan sınırlı bir alan sunmaktadır. Halbuki bu sınırlı alan, sinemacının, izleyiciye sunmak istediği miktarda alan kadar düşünülmelidir. Çerçevenin sınırları, anlatımın sunduğu kadardır. Üstelik deneyimlenen anlatı, sadece görülenden ibaret değildir. Filmlerde, görünmeyen alanlar (*offscreen space*) da oldukça etkilidir. Özellikle gerilim ya da sürpriz anlarında, görünmeyen alanın önemi büyür. Görünmeyen alan, ses kullanımıyla da boyut kazanır. Ekranın görünmeyen bir yerinden gelen ses, mekanın devamlılığını sağlar. İzleyici, anlatımın sunduğu verilere göre, zihninden mekanı inşa edebilir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 186).

Çerçeve, sinemacının izleyiciye görmeleri için sunduğu sınırlı alandır ancak bir tablodan farklı olarak film çerçevesi hareket edebilir ki bu da çerçevelemenin sürekli olarak yenilenmesine neden olur. Böylece, bakış açısı değişir. Bu nedenle çerçeve sadece filmin görsel ögelerini taşıyan bir kap değil, kendi kendine de önem arz eden dinamik, görsel bir ögedir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 197).

Çerçeveleme, belli bir açıdan yapılır. Sinemacı, koymak istediği açıyla ilgili çok sayıda seçim yapma şansına sahiptir. Bunlar en kaba haliyle hemen hemen ufuk çizgine paralel olan, göz hizasından yapılan çekimler; kameranın üst ya da alt açıda olduğu durumları gösteren yükseklikle ilgili açılar; çekim ölçeklerini de ilgilendirecek şekilde mesafeyle ilgili çekimlerden meydana gelir. Kameranın ufuk çizgisinin bir yanına doğru eğilmesi çarpık (*canted*) kadraj olarak adlandırılır, zira normal bakış bozulmuştur. Kameranın göz hizasından üst ya da alt açıya geçmesi de normu bozduğu için kullanımdaki bağlama göre anlamı değiştirir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 188).

Genellikle kameranın alt açıda bulunması, özellikle kameraya yakın konumdaki konuların büyüklüğünün abartılması anlamını oluşturur. Sinemacılar alt açıyı genellikle bir karakterin otoritesini göstermek, onu yüceltmek ya da yeteneklerini öne çıkarmak için kullanırlar. Alt açı, sıklıkla, bir karakteri kötülemek, tehdit olarak algılamak için de kullanılabilir. Üst açılar ise daha insancılaştırıcıdır, zira üst açı, konunun büyüklüğünü, ebatlarını daha küçük gösterir. Üst açı, karakterlerin zayıf görünmelerini, dolayısıyla incinebilirliğini de arttırır (Lewis, 2014, s. 88) Kullanılan açı, mizansen, kostüm, olay örgüsü gibi birçok bileşenin ortaya koyacağı şekilde, yani bağlama göre, anlam üretir.

Üst açılar, nesnelerin yüksekliğini düşürür ve arka planda genellikle zeminin görünmesini sağlar. Hareket yavaşlar. Dekorun ve çevrenin önemi artar. Karakterler zararsız ve silik görünürler. Tam tersine, alt açılar, nesnelerin yüksekliğini arttırır. Hareket hız kazanır. Arka plan sadece tavan ya da gökyüzü göründüğü için silikleşir. Bu nedenle bazı yönetmeler, manipülatif oldukları için alt açı, üst açı, kuş bakışı gibi çekimleri kullanmamayı tercih etmektedir (Giannetti, 2012, s. 15-17).

Çerçevenin merkezi genellikle en önemli ögeler için ayrılmıştır. Bölge, içgüdüsel olarak çoğu insan tarafından ilgi merkezi olarak görülmektedir. Bu bölgede genellikle baskın

görsel ögelerin, oyuncu ya da nesnelerin yerleştirilmesi beklenir (Giannetti, 2012, s. 49).

Çerçevenin üst kısmı güç, otorite ve tutku ile olan ilişkileri sezdirir. Buraya yerleştirilen bir aktör, aşağıdaki her şeyi yönetiyormuş hissi yaratır. Bu nedenle gücü elinde bulunduran karakterler çoğunlukla çerçevenin üst kısmına yerleştirilir. Buradaki hakimiyet hissi, bir saray, bir dağın zirvesi gibi nesneler için de geçerlidir. Bu bölgeye yerleştirilen bir karakter, sempati duyulacak biri değilse, çerçevedeki diğer figürlere karşı bir tehdit ya da tehlike hissi yaratabilir. Çerçevenin alt kısmı ise itaat, savunmasızlık ve güçsüzlük gibi, bunun tam tersi etkileri yaratır (Giannetti, 2012, s. 52).

Çerçevenin kenarları, merkezden uzaklaştığı için, değersizlik, önemsizlik anlamları içerir. Buralara yerleştirilen karakterler ya da nesneler, çerçevenin dışındaki karanlığa atılacakmış hissi yaratır. Bir çok yönetmen bu bölgeyi karanlıkla, yani bilinmeyen, görülmeyen ve korkunç olanla ilişkilendirir. Bazı durumlarda çerçevenin dışı yok olmak ya da ölüm anlamlarına gelebilir. Filmde çok önemli yeri olmayan karakterler de bu bölgeye yerleştirilir (Giannetti, 2012, s. 53).

Bazı durumlarda yönetmenler, çok önemli karakterleri de çerçeve dışına yerleştirilebilir. Karanlık, gizem ve ölümle ilişkili bir karakterin çerçeve dışında olması, izleyici için oldukça korkutucudur zira izleyici açısından en korkunç şey, göremediğidir (Giannetti, 2012, s. 54).

Çekim ölçekleri kabaca aşırı genel plan, genel plan, orta ölçekler, yakın plan ve aşırı yakın plandan oluşmaktadır. Aşırı genel planlarda (*extreme long shot*) insanlar ya görülemezler ya da çok ufaktırlar, bu ölçek mekanın tanıtılması, öykü dünyasının gösterilmesiyle ilişkilendirilebilir. Genel planlarda (*long shot*) insanlar görünse de arka plan konuya hakimdir. Orta ölçekli planlar, konuya olan mesafelerine göre (boy-*medium long shot*, bel-*medium shot*, göğüs-*medium close up*) karakterleri, onların birbirleriyle olan ilişkilerini ve detayları vurgular. Yakın planlar (*close up*) yüz ifadelerini, aşırı yakın planlar (*extreme close up*) ise bir yüzün bir kısmını ya da bir objenin büyütülmüş halini gösterir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 189). Orta ölçekli planlar diğer ölçeklere kıyasla karakterlerin çevreleriyle olan ilişkilerini kurarlar. Böylece orta

ölçekler hem karakterlerin mekandaki pozisyonlarını ve ilişkilerini hem de diğer karakterlerle olan ilişkilerini sunar (Lewis, 2014, s. 92).

Kameranın konumu, öyküleme için çok önemlidir. Çerçeveleme, anlatı açısından önemli noktaları vurgular. Kameranın mesafesi, karakterlerin yerlerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini kurar. Kurguyla birlikte mesafe ve açılar, izleyicinin öyküyü inşa etmesini sağlarlar. Çekimin mesafesi ve açısı, izleyicinin karakterin gözünden görmesini (*point of view shot*) ya da ona sempati duymasını sağlayabilir. Çerçevelemede yapılan tekrarlar, bir karakter ya da durumla ilişkilendirilebilecek örüntüler yaratırlar. Bu bakımdan çerçeveleme, filmin bütünlüğünü sağlayan motifleri oluşturabilir. Bazı durumlarda da alışılmışın dışında bir çerçeveleme hafızada iz bırakacaktır. Genel ve orta ölçeklerin yoğun olduğu bir sahnede, yakın planların etkisi artacaktır. Bir tehdit karşısında karakterin gözlerinden görmek önemli bir dramatik etki yaratabilir. Sinema anlatılarında izleyici, tanıdık nesnelerin tanıdık olunmayan açılarla kendilerine sunulduğu bir biçimsel oyunun içine girerler (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 192). Kameraya doğru yürüyen, yaklaşan bir karakterin önemi, izleyicinin görüş alanını dolduracağından daha büyük bir önem kazanır. Benzer şekilde kameranın yakın olduğu ya da izleyiciye yakın durumda bulunan karakterlere karşı, izleyicinin duygusal tepkisi de etkilenir. İzleyici, kendine yakın olan karakterin dünyasına dahil olabilir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 235).

Hareketli çerçeveleme teknikleri, kamera kafasının yanlara; (*pan*) ve yukarı aşağı (*tilt*) hareketlerini sağlayarak birinci pozisyonu terk edip yeni bir pozisyonu bulmasıdır. Kaydırma (*tracking, dolly*) hareketinde kamera pozisyonunu değiştirir, ileri, geri, diyagonal ya da yanlara hareket eder. Vinç (*crane*) hareketi, kameranın bir asansördeymiş gibi yukarı-aşağı pozisyon değiştirmesini sağlar. Alternatif olarak, *drone*, helikopter, uçak çekimleri de bu kategoriye girebilir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 194-195). Hareketli kamera kullanımı, sinemasal alanlar açmak için de kullanılabilir. Böylece sabit genel planlara ya da kesmelere ihtiyaç duymadan, bir planın dinamik bir şekilde verilmesini sağlayabilir (Lewis, 2014, s. 96).

Bununla birlikte bu hareketler çoğunlukla insanların doğasında olan hareketlerdir. Pan ve tilt başın sağa sola oynaması, kaydırma bir konuya yaklaşma ve uzaklaşma, vinç ise

mekanik bir araç kullanarak pozisyon değiştirmeyle ilişkilendirilebilir. Ancak *zoom* diğerlerinden farklı, mekanik bir harekettir. Bir keskin nişancının dürbünü ya da bir kameradan bakışla motive edilebilir. Motivasyonun bulunmadığı durumlarda ise gerilim ögesi olarak ya da yabancılaştırıcı (*alienation*) etki yaratmak amacıyla kullanılabilir.

Hareketli kamera, birinci şahıs ya da öznel bakış açısı yaratmak için de kullanılabilir. Böylece izleyici sahneyi ya da öykü dünyasını, hareket halindeki bir karakterin gözlerinden görmüş olur (Lewis, 2014, s. 99).

Hareketli çerçeveleme zamanı, plandaki süreyi ve ritmi etkiler. Kamera hareketi zamanı tükettiğinden izleyicide beklenti yaratabilir. Kameranın hareketine bağlı olarak gerilim ve sürpriz etkisi yaratılabilir. Benzer şekilde hareketin hızı da izleyicinin kavrayışında etkili olur. Bir nesneye yaklaşma süresinin uzun olduğu durumlar merak ya da gerilimi arttırabilir. Kamera hareketlerinin tekrar etmesi, örüntüler oluşturabilir. (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 202).

Aydınlık ve karanlık, insanlığın başlangıcından bu yana sembolik yan anlamlar içermektedir. Aydınlık-karanlık zıtlığı psikolojik amaçlar taşır. Sanatçılar karanlığı, korku, kötülük ve bilinmeyen olarak tasvir ederken, aydınlığı güvenlik, erdem, doğruluk ve neşe olarak tanımlamıştır. Bu konvansiyonel sembolik ilişkilendirmeler nedeniyle bazı sinemacılar aydınlık ve karanlıkla ilgili beklentileri tersine çevirmişlerdir. Örneğin Hitchcock, bir çok şiddet sahnesini oldukça parlak ışıkta çekerek, izleyicinin güvenlik hissine saldırmayı tercih etmiştir (Giannetti, 2012, s. 18).

Bir filmde öyküyü kuran en önemli ögelerden biri aydınlatmadır. Aydınlatma, filmin nasıl görüneceğini şekillendirir. Kompozisyonun ana bileşeni olarak aydınlatma, sinemasal mekanı, karakterleri ve diğer görsel malzemeyi vurgulayarak, gölgede bırakarak ya da şekilleri ve dokuları tanımlayacak, detaylandıracak şekilde sunar (Barsam ve Monahan, 2016, s. 222).

Işığın niteliği, konuya sert ya da yumuşak bir aydınlatma yapılmasıyla ilgilidir. Sert ışık, üzerine doğrultulduğu konuyu keskinleştirir, etrafında sınırlarını çizer, aydınlık ve gölgedeki alanlar arasında sert bir zıtlık oluşturur. Yumuşak ışık ise konunun detaylarını yumuşatır, aydınlık ve gölge arasındaki ayrımı azaltır. Yönetmenin bu konudaki tercihi,

karakterin izleyicide yarattığı izlenimini meydana getirir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 223).

Aydınlatma, kamera hareketleri, kompozisyon ve çerçeveleme, mesafe, netlik, mekanın ve ekran-dışı mekanın kullanımı gibi özellikleriyle sinematografi anlamın inşa edilmesi, bilginin aktarılması ve manipüle edilmesi bakımından sinemaya özgü güçlü bir teknik olarak öne çıkmaktadır. Sinematografi, mizansen ile birlikte filmin görünen (bazı durumlarda görünmeyen -*offscreen*- kısımlar da) tüm alanlarını kapsamaktadır.

2.2.3.3 Kurgu

Mizansen ya da sinematografiyi sinema anlatımının en önemli ögeleri olarak gören sinemacılar ya da akademisyenler, bu savlarını bu tekniklerin ayrıştırıcı niteliklerini üzerine kurmuşlardır. Örneğin Bazin (1966, s. 48), yönetmenleri görüntüye inananlar ve gerçeğe inananlar olarak ikiye ayırarak, birinci grubu kurgu marifetiyle gerçeği manipüle edenler, ikinci grubu ise mizansenle gerçeği yansıtanlar olarak tarif ederken, mizansenin önemine vurgu yapmıştır. Bazin'e (2011, s. 185) göre, kurgunun kesmelerle bölünmesi, olayların yapay ve soyut olarak yeniden oluşturulmasıdır. Bunu yapay kurgu olarak adlandıran Bazin, yapay kurgu yerine doğal kurguyu önermektedir.

Gaut (2010, s. 37) filmlerin, gerçeği sunarken gerçeğin bire bir kopyaları olmaması meselesini sinemanın bir sınırı değil, tersine sinemanın önemli bir kapasitesi olduğunu öne sürmektedir. Filmler, gerçek hayattaki bir anı ya da mekanı bir başka zaman ve mekana anlık olarak taşıyabilmektedir ki bu, gerçek yaşamda olabilecek bir şey değildir. Bu kapasite diğer sinema teknikleri gibi, belki de daha yoğunluklu olarak kurgu sayesinde gerçekleştirilmektedir. Giannetti (2012, s. 48) de çerçevelemenin neyin kadrajda olup neyin dışarı atılacağını belirlediğini, bu yönüyle çerçevelemenin gerçekliğin sadece bir kısmını vurgulayan bir kurgu tekniği olduğunu ifade etmektedir.

Bazı sinemacılar ya da akademisyenler açısından ise sinema tekniklerinin en önemlisi kurgudur. Edward Dmytryk (1984, s. x) filminin kurgusunu kendi yapmayan ya da kurguya hakim olarak onu yönetmeyen hiç bir yönetmenin *auteur* payesine erişemeyeceğine vurgulamaktadır. Bir filmin tam potansiyeline erişmesinin yolu,

yönetmenin kurguya olan hakimiyeti ile ilgilidir. Eisenstein (1985, s. 42) sinemayı "her şeyden önce, montajdır" şeklinde tarif etmiştir.

Kurgu, filmsel zamanın ve etkinin kontrolünü sağladığı için oldukça güçlü bir sinema tekniğidir. Sinemacının planları uzun ya da kısa aralıklarla kullanmayı tercih etmesi, çekim ölçekleri arasında yaptığı geçişler, izleyicinin zihnini meşgul edeni düşündüren ve çıkarımda bulunmasına neden olan bir tekniktir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 218).

Murch (2005, s.3) kurguyu "bir araya koymak değil", "bir yolun keşfi" olarak tarif eder. (s. 5) Kurgu, farklı film parçalarının bir mozaik gibi bir araya konmasıyla oluşur. Kesmeler zamanda ve mekanda ileri ya da geri gidişler yaratabileceği gibi, alanı kısıtlayabilir ya da tam bir görüş hakimiyeti sağlayabilir. Bu etkili yöntemin ilginç olan tarafı ise insanların gerçek hayatı bu şekilde yaşamıyor oluşudur. İnsanların hayatı kesmesiz, kesintisizdir.

Barsam ve Monahan (2016, s. 318) kurguyu, sinemayı diğer dramatik ve görsel sanatlardan ayrıştıran, özel ve güçlü bir teknik olarak tarif ederler. Kurgu sadece planların kesilmesi ve bir araya getirilmesi işlemi değil, aynı zamanda filmlerin yaratıcı ve etkileyici gücünü meydana getiren, yöneten bir tekniktir.

Kurgu, planların uzunluğuna karar verilen, kesmeler ya da uzun bırakılan planlarla filmin temposunu, ritmini düzenleyen, mekanlar arasındaki bağlantıları kuran, film zamanını yöneten, filmin renklerinin, aydınlatmasının, kadrajının yeniden düzenlendiği ve bütün bu yönleriyle film anlatısına ruhunu, özgünlüğünü, tarzını veren güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Sinemanın kurgu marifetiyle kullandığı teknoloji, plan süresinin manipüle edilmesine, bu yolla da izleyicinin ekranda gördüğünün yönetilmesini de sağlar. Sinemacılar, bir planı bir kare oynatabileceği gibi, binlerce kareden oluşan bir görüntü de oluşturabilir, bu görüntüyü hızlandırabilir, yavaşlatabilir ya da durdurabilir. Bu tekniklerin örüntü oluşturacak şekilde kullanılması da filmin ritmini meydana getirir. Planların uzaması filmin temposunu yavaşlatacağı gibi, hızlı kesmeler de arttırır (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 224). Barsam ve Monahan (2016, s. 329), filmin ritminin ve

temposunun yönetilmesiyle, bazı sahne ve planların vurgulandığını, bazılarının ise izleyicinin düşünmesine fırsat vermeyecek ya da gerek bırakmayacak şekilde önemsizleştirilebileceğini ifade etmektedir.

Plan sürelerinin manipülasyonu ve filmin temposu izleyicinin hüzünlenmesi, öfkelenmesi, sıkılması, bunalması ya da neşelenmesi gibi duygusal etkileri de meydana getirmektedir. Bir kovalamaca sahnesindeki hızlı kesmeler izleyiciyi heyecanlandıracağı gibi oldukça uzun aralıklarla yapılan kesmeler izleyicinin bunalmasını, sıkılmasını sağlayabilir. Geniş mizansenlerle birlikte bu gibi kullanımlar Bazin'in bahsettiği anlamda bir gerçekçi sinema örneği olarak görülebilir.

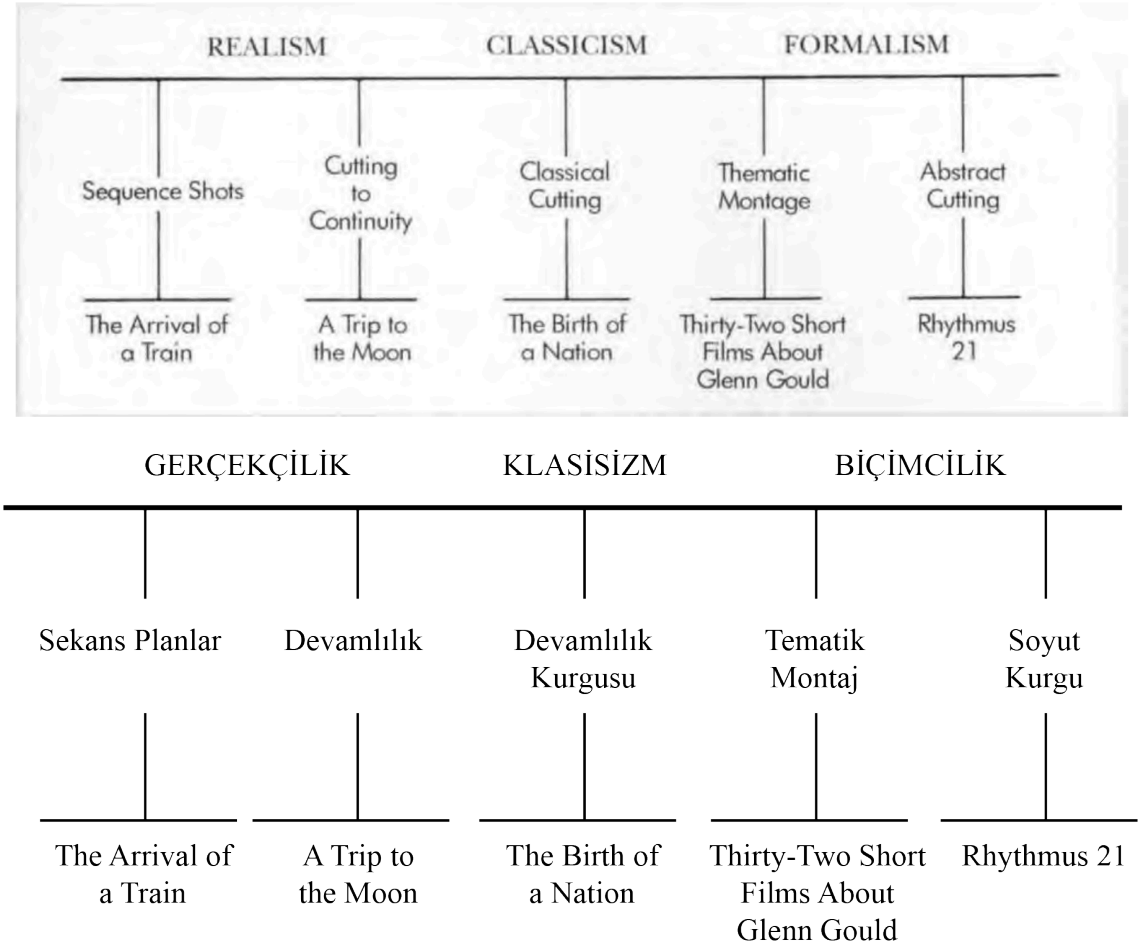
Filmin ritminin yanı sıra kurgu, mekanların kullanımında da manipülatif bir araç olarak kullanılabilmektedir. Nerede ve ne zaman çekildiği önemsenmeksizin özellikle Sovyet Montaj Sinemacılarından bu yana bilinmektedir ki arka arkaya bağlanan iki farklı plan arasındaki anlamsal ilişkiler izleyicinin zihninde bu iki plan arasındaki mekansal ve anlatımsal bağı kurmasını sağlayamaya yetmektedir.

Bir filmdeki planlar kronolojik olarak sıralanabileceği gibi, bu sıralama tersine çevrilebilir ya da bazı planlar eksiltilebilir. Bordwell, Thompson ve Smith (2020, s. 227) kronolojinin kontrolünün, öykü-olay örgüsü ilişkisini etkilediğini vurgulamaktadır. Kronoloji üzerinde yapılan manipülasyonlar, *flashback*, *flashforward* olarak da bilinen, öykü zamanında ileri ya da geri gidişleri de meydana getirir.

Kurgu, ritmi ve tempoyu yöneten, zamanı kontrol eden, mekanları ve karakterleri birbirine bağlayan ya da uzaklaştıran yönleriyle, anlatı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Kurgu, planların arasındaki geçişlerin belirsizleştiği ya da görünmez bir şekilde sunulduğu devamlılık kurgusu gibi yapı sunabilirken, Bazin'in tarafı olduğu, uzun ve genel planların hakimiyetinde olan bir yaklaşıma da sahip olur. Giannetti'nin kurgu stillerini sınıflandırarak aşağıdaki gibi bir şema oluşturmuştur.

Şekil 2.14

Kurgu Stilleri



Kaynak: Giannetti, 2012, s. 136.

Buna göre gerçekçi filmler sekans planlara ağırlık veren, uzun ve mekana önem atfeden, kurgu manipülasyonundan uzak durmayı tercih eden filmler olarak, biçimci filmler ise tematik montaja yer veren, manipülatif ve soyut anlamlara önem veren filmler olarak sınıflandırılmıştır (Giannetti, 2012, s. 136).

Sinema anlatımı görüntü, hareket, karakterler, mekanlar gibi görsel ögelerden meydana geldiği gibi aynı zamanda işitsel bir işleve de sahiptir. Bu nedenle sinemada ses görüntüyü işitsel olarak tamamlamak, bilgi aktarımını manipüle etmek, zaman zaman görüntünün de öne geçen düzenlemeleri sağlamak gibi görevler üstlenir.

2.2.3.4 Ses

Ses, sinemaya sonradan dahil olduğu halde günümüzde sinemanın en önemli stilistik ögelerinden biri olmuştur. Ses sinemaya sonradan dahil olmuştur ancak belirtmek gerekir ki sessiz sinema döneminde sinema salonlarında filmlerdeki duyguyu vermek için canlı müzik yapılmaktaydı.

Sesin sinemaya entegre edilişi de önemli eleştiriler doğurmuş, Arnheim (1969) sinemayı sanat yapan en önemli ögelerden biri olarak sinemanın sessiz olmasını göstermiş, Sovyet montajcılar da sesin, görüntüden bağımsız bir öge gibi kullanılması gerektiğini dair fikirler ortaya koymuşlardır. Giannetti (2012, s. 212) sesli sinemanın başladığı ilk yıllarda Sovyet montajların görüntüyle yaptıklarına benzer şekilde sesin asenkronize kullanıldığı deneyler yapıldığını ifade etmektedir. Ancak hızlı bir şekilde ses, görüntüyle eşlenmeye başlamış, sesin gelmesiyle birlikte oyuncular, sesin olmamasından kaynaklanan açığı gidermek için yapmak zorunda kaldıkları performansları terk edebilmiş, böylece ses oyunculukla ilgili olarak daha gerçekçi ve doğal performansların önünü açmıştır.

Sesin bir diğer işlevi de izleyicinin oryantasyonunu sağlamasıdır. Seyirci bir filmi izlerken filmdeki sesin kullanımına göre dikkati yönetilebilmektedir. Ekran dışı bir ses, izleyici açısından beklentileri değiştirebilir ya da sesin olmadığı durumlar gerilimi yükseltebilir (Bordwell, vd., 2020, s. 265).

Karanlık bir ormanın içindeki izbe bir evde yaşayan bir kişi evin alt katındayken, üst kattan gelen gıcırtılı bir ses, karakteri olduğu gibi izleyiciyi de yönetir. İzleyici için de karakterde olduğu kadar sesin kaynağı bir merak ve aynı zamanda gerilim konusudur. Korku filmleri örneğin, önemli ölçüde bu tekniğe başvururlar. Benzer şekilde sessizlik, filmdeki gerilimi yükseltebilir. *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1969) filminde uzay boşluğunda geçen sahnelerde ses kullanılmamıştır. Bu bir yandan filmin bilimsel gerçeklikle olan motivasyonunu kurduğu gibi aynı zamanda filmin protagonistinin yaşadığı gerilimin de arttırılmasına katkıda bulunmuştur.

Sinemada sesin diegetik ya da diegetik olmayan bir şekilde kullanımı da film biçimini etkilemektedir. Bir kaynaktan geldiği için ses aynı zamanda mekansal bir nitelik de

taşımaktadır. Filmin geçtiği mekanlardaki atmosfer sesleri, ses efektleri, diyaloglar ya da müzik öykü dünyasına aitse bu seslere diegetik sesler denilmektedir. Bunun alternatifi ise bu seslerin öykü dünyasının dışından gelmesi suretiyle yapılan diegetik olmayan uygulamadır (Bordwell vd., 2020, s. 285).

Film müziği örneğin, bir filmde duyguyu ya atmosferi pekiştirmek için kullanılabilir. Diegetik olmayan bir müzik kullanımı karakterlerin içinde bulundukları hüzün, mutluluk, gerilim, heyecan gibi duyguların pekiştirilmesi için kullanılabilir. Oldukça keyifli bir zamanında olan bir karakterin eylemlerini gerçekleştirirken arkasına konulan hareketli, neşeli bir müzik, onun o sıradaki eylemler, yüzündeki tebessüm ve performansın enerjisiyle bir araya geldiğinde karakterin duygularını da yansıtmış olur. Aynı şekilde büyük bir kayıp yaşamış bir karakterin gri bulutlarla kaplı bir gökyüzünün altında, loş bir ormanda yaptığı yürüyüşün ardına yerleştirilmiş acıklı bir müzik, karakterin hissetkilerini seyirciye aktarma konusunda etkili olabilir. Müziğin yarattığı bu etki, dış ses ya da ses efektleri için de geçerlidir. Filmde kullanılan dış sesin diegetik olup olmaması da seyirciyi hem bilgi hem de özdeşleşme bakımından yönlendirir.

Diegetik ve diegetik olmayan sesler bir arada kullanılabilir. Karakterlerin diegetik olarak konuştukları bir durumda örneğin, bir karakterin aklından geçen düşünceler diegetik olmayan bir şekilde aktarılabilir. Diegetik ve diegetik olmayan seslerin tanımlanması film analizi için önem taşımaktadır, zira diegetik ses hem izleyici hem de öykü dünyası karakterleri açısından aynı deneyimi sağlarken, diegetik olmayan ses karakterin bakış açısını aktarabilir, atmosferi destekleyebilir ya da izleyicinin filme bakışını yönlendirebilir (Lewis, 2014, s. 152-153).

Sinemada sesle ilgili bir başka önemli nokta da dış ses kullanımıdır. Dış ses, her durumda diegetik olmayan bir kullanım olduğu halde film öykü dünyasındaki karakterlerden birinin dış sesini de kullanabilir. Dış ses anlatımı öykü dünyasında olmayan bir anlatıcı sayesinde de yapılabilir.

Dış ses kullanımı edebiyattaki anlatıcının görevini üstlenerek, öykü dünyasındaki kişilerin duyamayacağı şekilde doğrudan seyirciye hitap eder. Bazı durumlarda öykü dünyası karakterlerinin verdikleri bilgiler anlatıdaki gizli kalmış sıraları ortaya serebilir,

karakterin duygu durumunu verebilir ya da karakterler ve izleyici arasındaki bilgi hiyerarşisini değiştirebilir (Lewis, 2014, s. 159).

Dış ses, güvenilmez anlatıcı olarak da kullanılabilir. *American Beauty* (Mendes, 1999) filminin protagonisti Lester Burnham, filmin başında yaşadığı mahalleyi dış sesiyle anlatmakta, öykü dünyasındaki kişileri ve ailesini tanıtmaktadır. Tanıtımın ardından öldüğünü söylemesi, anlattıklarının tutarlılığı konusunda şüpheler uyandırır.

Ses; diyalog, atmosfer sesleri, müzik, efektler ve diegetik ya da diegetik olmayan kullanımlara göre film biçimine önemli ölçüde etki eden sinema tekniklerinden biri olarak yer almaktadır.

2.3. Sinemanın Poetikası

2.3.1 Anlatım

Bordwell, sinemanın poetikasını hazırlarken, öykü-söylem ayrımından uzaklaşarak, onun yerine anlatım, olay örgüsü yapısı ve öykü dünyası boyutlarından meydana gelen bir model önerir. Burada ağırlık, filmin tüm ögelerini birbirine bağlayan anlatım boyutundadır.

Bordwell'e (2008, s. 98) göre söylem, muğlak bir ifadedir. Bunun için *flashback* örneğini verir. Olay örgüsünde daha önce gösterilmemiş ya da saklanmış bir olay daha sonra gösterilir. Söylem buradaki yeniden düzenlemedir. Ancak edebiyattan farklı olarak sinemada söylem, bir filmdeki kompozisyon ya da kesmeyle de bu düzenlemeyi verebilir. Bu nedenle de sinemada söylem, *syuzhet* ve stilin (sinema tekniğinin) birlikteliğinden meydana gelir. Bununla birlikte parametrik anlatım örneğinde olduğu gibi *syuzhet* ve stil birbirlerinden tamamen bağımsız olarak organize edilebilirler.

Yukarıda bahsedildiği üzere anlatım, bir anlatıdaki tüm ögelerin birbirleriyle olan ilişkilerini düzenler, yönetir. Filmdeki bilgi akışı, bunun yönetimi, bilginin öznelliği ya da nesnelliği, güvenilir olup olmaması, anlatımın kontrolündedir. Bordwell'in (2008, s. 90) de bahsettiği gibi anlatımın bir filmin bütün ögelerini birbirine bağlayan bir yapı olmasının sebebi, anlık olarak tüm bilgi akışını yönetmesinden ileri gelmektedir.

Sinemada syuzhet ve stilin birlikteliğiyle meydana gelen söylem, bilgi akışını yöneten anlatımın, aynı zamanda sinemaya özgü bu stilistik ögeleri de yönetmesi ve bilgiyi bu

ögeler üzerinden aktarmasını da sağlar. Böylece anlatım, bir filmdeki tüm ögelerin, bilgi akışını sağlayan bir mekanizma olarak anlam kazanır. Bir başka deyişle anlam, izleyicinin filmin görsel, işitsel birimlerini, olay örgüsünü ve anlatı dünyasını yorumlamasıyla ortaya çıkar.

Bilişsel yaklaşımla birlikte filmlere deşifresi yapılacak bir mesaj gibi değil de izleyicilerin öyküyü çıkarımlar yoluyla inşa etmesi şeklinde bakılacak olursa, filmin izleyicide oluşturduğu duyguların da izleyicinin filmi kavrayışıyla mümkün olduğu görülecektir (Bordwell, 2008, s. 93-94).

Olay örgüsü, olayların belli bir sırada düzenlenmesidir. Branigan'ın şemasında da görüldüğü üzere, karakter ve olaylar arasındaki ilişki anlatım yoluyla kurulmaktadır. Ancak sinemada, Branigan'ın şemasına ek olarak sinema teknikleri de bilgiyi iletme ya da manipüle etme yönünde olmazsa olmaz ögelerdendir. Filmdeki her obje, her hareket, her kesme, sesle ilgili izleyiciye verilen her ton; fonda çalan bir şarkı, dış ses, sessizlik ya da aydınlatma gibi teknikler de izleyinin filmi kavrayışına ve yorumlamasına müdahalede bulunmakta, onu manipüle etmektedir.

Arrival (Villeneuve, 2016), güneşin doğmuş olmasına karşın, içerinin karanlık olduğu, göl manzaralı ama kasvetli bir odayla açılır. Bir yatağın hemen ardında, cam kenarında yukarı çevrilmiş bir teleskop, karşı tarafta ise duvara yaslanmış bir masa, üzerinde kullanılmış iki kadeh şarap bulunmaktadır. Henüz karakterler izleyiciye tanıtılmamışken bile bilgi akışı başlamıştır. İzleyicinin zihni ister istemez "burası kimin evi?", "neden iki kadeh var", "neden teleskop var ve neden yukarı çevrilmiş" gibi sorularla meşgul edilirken, ortamdaki depresif ve kasvetli hava, ton, renk, aydınlatma ve dekordaki marifetlerle izleyicinin duyguları da manipüle edilir.

Anlatı, izleyicinin bir defada kavrayabileceği bir yapıdan ziyade ancak zaman içinde deneyimleyebileceği bir yapıdır. Anlatım, izleyicinin filmle ilgili tüm deneyimini yöneten, duygularını inşa eden ve onların filmi ne şekilde kavrayacaklarını belirleyen bir sistemdir. İzleyici bu bakımdan anlatımın kendini açık ettiği kadarıyla konuya hakim olabilir (Bordwell, 2008, s. 95-97).

Wicker Park'ta (McGuigan, 2004) Matthew ve Lisa'nın geçmişindeki sahneler tekrar edilir. Aynı sahne, aynı konuşma, bir farkla, sadece kameranın pozisyonunun değiştirilmesiyle tekrar sunulur. Kameranın konumu değiştiğinde, izleyicinin bilgisi, dolayısıyla konuyu kavrayışı, karakterlere bakışı ve öyküyü inşa etme süreci de değişir. Bilginin iletilmesi, ima edilmesi, anlatımın yalan söylemesi, izleyiciyi kandırması ya da öznelliği gibi faktörler izleyicinin film süreci içerisinde sürekli bir şekilde yapbozun parçalarından bütüne erişme çabasını teşvik eder.

Benzer şekilde *Godfather*'da (Coppola, 1972), Michael, Sollozzo ve polis şefini öldürmeden önce tuvalete gittiğinde, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses marifetiyle karakterin kafasının karışıklığı, gerilimin tonu ve karar bilgileri izleyiciye aktarılmış olur.

Bu nedenle Bordwell (2008, s. 97) "izleyicinin anlatım üzerinden yaptığı çıkarımlar, öyküyü meydana getirir" derken, filmin *syuzhet* organizasyonu ile stilistik örüntülerinin, izleyiciyi devam etmekte olan *fabula*yı inşa etmeye teşvik ettiğini de kasteder.

İzleyicinin çıkarımda bulunarak filmi kavraması, filmle ilgili yorumlarda bulunmasını sağlayan, beklentileri oluşturan konvansiyonlara bağlı ya da ondan sapmalar gösteren yapılardan biri de olay örgüsü yapısıdır.

2.3.2 Olay örgüsü yapısı

"Anlatım bir binanın içine yaptığımız yolculuk gibiyse, olay örgüsü yapısı da ayrıntılı bir mimari plandan inşa edilebileceğimiz, soyut; boyut, oran ve bitişiklik prensiplerine göre tasarlanmış yarı geometrik bir tasarımdır" (Bordwell, 2008, s. 102).

Olay örgüsü yapısı, Chatman'ın (2008) bahsettiği üzere anlatının makro yapıları üzerine sınıflandırma yapmanın, isabetli bir model oluşturmanın güçlüğü nedeniyle problemlidir. Eylemler ve olaylar, farklı kültürler tarafından farklı şekilde algılanabilir, anlaşılabilir.

Bu güçlüğe rağmen bugüne kadar geliştirilen modeller önemli ölçüde yardımcı olmuştur. Daha önce anlatı yapısı başlığı altında anlatıldığı üzere, 5 perdeli, 3 perdeli ya da 8 sekanslı yöntemler, filmlerde anlamın ve duygunun nasıl bir zanaatla meydana getirildiğinin anlaşılması ve analiz edilebilmesi için önemli bir araç olarak

kullanılabilmektedir. Bu modeller bütün filmlere birebir uyacak, kusursuz birer formül olarak görülmemelidir. Bununla birlikte bu modeller olay örgüsü yapısındaki çok önemli olayların ve eylemlerin nasıl tasarlandığının analizi açısından tutarlıdır.

İzleyici filmlerin olay örgüsü yapılarının birbirinden ayrık parçalardan meydana geldiğini ya da bu ayrık bölümlerin onların filme bakışını nasıl belirlediklerinden habersizdir. Öyle ki bu modelleri bilmeyen senaristler dahi sezgisel olarak bu yapıya sadık kalmaktadır. Bordwell (2008, s. 109), bu durumu, genel denge prensibi, alışkanlık, simetriye kayan sezgisel dürtü ve eğlence dünyasının kültürel etkileşiminden kaynaklanabileceğini belirtir.

Üç perdeli yapı ya da benzeri modeller, anlatımla olay örgüsü yapısı arasındaki ayrımın da yapılabilmesini sağlar. Örneğin *Memento*'nun (Nolan, 2000) anlatımı, önemli olayların ve dönüm noktalarının stratejik şekilde öyküyü sondan başa doğru götürmesi şeklinde düzenlenmiştir. Bu strateji nedeniyle izleyici fabulayı oluştururken kendini bir yapbozun içinde bulur. Bununla birlikte anlatı, sondan başa doğru ilerlediği halde bile film üç perdeli yapıya uygundur. (Bordwell, 2008, s. 110).

Olay örgüsü yapısı, bu çalışmanın amacı doğrultusunda, Türk Sineması ile Yeni Türk Sineması arasındaki değişimi gözleyebilmek, analiz etmek açısından da yardımcı olabilir.

2.3.3 Anlatı dünyası

Filmler, gerçek hayattan, çoğu belgesel filmden ya da romanlardan farklı olarak yoğun, seçilmiş bir görsel-işitsel dünya sunarlar. Mekan, ses, karakterlerin bu dünyadaki pozisyonları, aydınlatma, kostümler, makyaj, kameranın konumu, kesmeler gibi oldukça karmaşık bir düzenlemenin sonucu olarak anlatım, gerçek hayattan farklı olarak tamamen kendine özgü bir sıralama, düzen ve kompozisyonla izleyiciye öykü dünyasını aktarır.

Bu bakımdan anlatım, izleyicinin kronolojik bir diziye dönüştürerek inşa ettiği *fabula*ya erişimi sağlamaktadır. Olay örgüsü düzenlemesi ile stil arasındaki etkileşim *fabula*yı meydana getirir. Anlatımın gerçek hayata benzer bir dünya üzerinde yaptığı düzenlemeler, bir diğer deyişle sınırlamalar ile izleyici, temsili sunulan dünyadan yeni,

bir başka şekilde, yeniden temsil edilen (*re-represented*) bir dünya çıkarımında bulunmaya itilir. Bu sayede izleyici, yeniden temsili sunulan bu dünya, onun içinde yaşayanlar ve anlatımın dikte ettikleriyle hızlıca tanışır, anlatı dünyasının içine girer. Bu hızlıca geçişin ya da anlatı dünyasının kurallarının çabuk bir şekilde benimsenmesinin ardında yatan ise filmin henüz başında, izleyicinin günlük hayattaki ya da sinema ve diğer sanat dallarındaki deneyimlerini otomatik bir şekilde ilişkilendirmesinden kaynaklanır (Bordwell, 2008, s. 110-111).

İzleyici anlatı dünyasına aşina oldukça, hızlıca bu dünyanın karakterlerini, protagonisti, onun amaçlarını, karşısındaki sorunları ve engelleri de tanımlar. Aynı mekanizma, tiplerin, sosyal sınıfların, gelir düzeylerinin, kültürün, etnisitenin hızlıca tanımlanmasında da benzer bir işlevi üstlenir. *Incendies* (Villeneuve, 2010) öykünün nerede geçtiğine dair sözlü ya da yazılı bir bilgi vermez. Ancak karakterlerin görünüşlerinden, kostümlerinden, hal, tavır ve davranışlarından bir Batı ülkesinde oldukları hemen çıkarılır. Protagonist, ölen annesinin vasiyeti üzerine onun hikayesindeki sırrı çözmek için yola çıkar. Gittiği ülkenin neresi olduğu bilgisi sözel ya da yazılı olarak verilmese de renk, ton, dil, kostüm, mizansen gibi tekniklerle Orta Doğu'ya seyahat ettiği anlaşılır. Filmin ortalarında, Orta Doğu'daki tarihi olaylarla ilgili bilgisi olan herhangi bir izleyici açısından öykünün geçtiği yerin -doğrudan hiç bir ipucu verilmediği halde- Lübnan olduğunu kestirmek hiç de zor olmaz.

İzleyicinin öykü dünyasına olan aşinalık kazanmasındaki en önemli ögelerden biri karakterdir. Karakterler, kıyafetleri, hal, tavır ve davranışları, fiziki görünümleri, huyları ve alışkanlıkları üzerinden anlatı dünyasının şekillenmesinde önemli rol oynarlar. Karakterin 3 boyutu, fiziksel, toplumsal ve psikolojik düzeylerinin zenginliği, izleyicinin karakteri daha yakından tanımasını sağlar.

Egri (1960, s.33-34), "nasıl ki her objenin en, boy ve yükseklik olmak üzere üç boyutu varsa", insanların buna ek olarak üç boyutu daha olduğundan hareket ederek, karakterlere değer biçebilmek, tanımak, onları değerlendirebilmek için de karakterlerin üç boyutu olması gerektiğini ifade eder. Zira karakterlerin anlatı dünyası içinde ne yaptıkları kadar, neyi, neden yaptıkları da hem sebep-sonuç ilişkisi açısından hem de izleyicinin motivasyon ilişkisini kurabilmesi için önemlidir. Kambur, sağır, kör, çirkin,

güzel, uzun boylu ya da şişman insanların dünyaya bakışları birbirlerinden farklıdır. Bu, karakterin birinci boyutu olan fizyolojik özelliğidir. İkinci boyut toplumsal düzeydir. Varoşlarda büyümüş bir insanla, şehrin en lüks semtinde doğup büyüyen ya da okula gidememiş biriyle yüksek tahsilli bir karakter arasındaki farklılıklar, karakterlerin çevreleriyle kuracakları etkileşimi de etkiler. Bu iki boyut, üçüncü bir düzeyi, karakterin psikolojik boyutunu meydana getirir. Karakterlerin davranış biçimi, korkuları, travmaları, idealleri, huyları, alışkanlıkları fiziksel ve toplumsal özelliklerinin karışımından meydana gelir.

Egri kitabında bahsetmemiş olsa da karakterlerin anlatı dünyası içindeki motivasyonları tek taraflı değildir. Yani karakterin bu üç boyutu karakterin tüm eylemlerine, davranış biçimine, alışkanlıklarına şekil vermektedir ve anlatı dünyasındaki diğer karakterler de onu bu özellikleriyle tanımlamakta, tepki vermektedir ancak aynı zamanda izleyici de karakterleri bu özellikleri üzerinden değerlendirmekte, ne yapabileceklerini tahmin etmekte, neyi söyleyip neyi söyleyemeyeceklerini sezmekte, karakterdeki değişimin izini takip etmektedir.

Chatman (2008, s. 108-109) bu konuyla ilgili bir başlık açarak karakterlerin açık ya da kapalı yapılar olup olmadıklarını sorgular. Karakterlerle ilgili bazı sorular her ne kadar yersiz kaçsa da, önemli bir kısmı değildir. Karakterlerin eylemleri, onların kişiliklerinin, geçmişlerinin sonucudur. İzleyicinin de karakterlerin geçmişiyle ya da metinden verilmeyen bilgilerle ilgili spekülasyon yapma hakkı engellenebilir bir şey değildir. "Akıl yürütme ve sonuç çıkarma, olay örgüsü, tema ve diğer anlatı öğelerinin yorumlanmasıyla olduğu kadar, karakter yorumlanmasıyla da ilişkilidir".

Filmlerde genellikle birden çok karakter yer alır. İzleyicinin karakterlere bakışı ise bu karakterler arasındaki hiyerarşiyle ilişkilidir. Örneğin filmdeki önemli bir karakterin odasına servis götüren bir otel personelinin anlatı dünyasındaki sosyal ilişkiler bakımından tek önemi fiziki mevcudiyeti, üstlendiği sosyal rol ve filmdeki sebep-sonuç ilişkisi zincirindeki konumudur. Aynı personel daha canlı bir rol üstlenirse, örneğin anlatının devamlılığında rol oynar, olaylara sebep yaratır bir pozisyona gelirse, hiyerarşideki önemi de artar (Bordwell, 2008, s. 114).

Örneğin *Four Rooms* (Anders, Rockwell, Rodriguez, Tarantino, 1995) filminde komi rolündeki Ted karakteri ya da *Anayurt Oteli*'ndeki (Kavur, 1987) Zebercet, olaylara yön veren ya da odağın kendilerinde olması dolayısıyla kazandıkları statüyle anlatı dünyalarındaki hiyerarşide en üst sıradadır.

İzleyici karakterlerin hiyerarşik dizilimi ve aralarındaki zıtlıklar üzerinden çıkarımlarda bulunur. Gerçek hayattakinin tersine izleyici, karakterleri olaylar ve durumlardan dolayı değil, sahip oldukları niteliklerle yargılamaya eğilimlidir (Bordwell, 2008, s. 114).

Karakterin, 3 boyutu, yaşadığı fiziksel mekan (film dünyası), kameranın karaktere olan mesafesi gibi faktörlerle birlikte izleyici, karakterlerin arka plan öyküleri ve anlatı dünyasını inşa eder. Bu inşa süreci, izleyiciye film ya da anlatım yoluyla verilen bilgilerin ötesine de taşar, öyle ki, izleyici anlatı dünyası ve karakterlerin zihnini okuma sürecine girer. Nasıl ki gerçek hayatta insanlar başkalarının hal, tavır ve davranışları, konuşma biçimleri, tonlamaları ile onlar hakkında fikir sahibi oluyorlarsa, izleyiciler de filmlerde karakterlerin mimikleri, ifadeleri, tepkileri sayesinde onların zihnini okur.

Karakterlerin yüz ifadeleri, mimikleri, hal, tavır ve davranışları, içlerinde bulundukları dünyayla ilişkilerini de sağlayan daha büyük bir yapının, daha büyük bir eylem alanın, anlatımın da işlediği, şekillendirdiği, yönettiği bir alanda meydana gelir. Bu alan, ana akım sinemada karakterin arzuları, istekleri, idealleri ya da niyetleri olarak tanımlanır. Karakter amacına ulaşmak için harekete geçer ancak engellenir, böylece çatışma doğar. Her ne kadar bu özellik ana akım sinemaya atfetilse de, amaç güdümlü hareket tarzı, bunun sonucunda ortaya çıkan çatışma, climax ve çözülme az ya da çok tüm kültürlerde, tüm anlatılarda göze çarpmaktadır. Bunun ardında yatan sebep, insanın her eylem ya da olayın ardında bir sebep aramaya meyilli olmasından kaynaklanmaktadır. Ana akım sinemada karakterin amacı ve çatışma olabildiğince çabuk ve hızlı bir şekilde verilmeye çalışılır. Halbuki bazı filmlerde anlatım, karakterin amacını dışavuracak bilgiyi geciktirebilir. Bu gibi filmlerde karakterin amacından ziyade karakterin içinde yaşadığı anlatı dünyasının sorunları ön plana çıkarılır. Baş karakterin amacının bastırıldığı ya da karakterin pasif olduğu, hatta amacının izleyiciye hiç belli edilmediği, içinde yaşadığı dünyadaki olayların ve karakterlerin baş karakterden daha öne çıkarıldığı yapımlar sanat sineması geleneğinde daha çok rastlanılan türdendir. Sanat

sineması, sebep-sonuç ilişkilerinin daha zayıf kurulduğu anlatı dünyaları, pasif karakterler, tesadüfi karşılaşmalar ve olaylar gibi araçlarla meseleleri karakterin önüne geçirerek psikolojik ve toplumsal temalar meydana getirirler (Bordwell, 2008, s. 116-117).

Karakterin zihnini okumak, anlatıdaki duyguların da öne çıkmasını sağlar. Duygular bulaşıcıdır. Nasıl ki herkesin güldüğü bir ortamda bulunan bir kişi de gülmeye meyil gösterirse, filmlerde de bir karakterin duygularını tanımak, tanımlamak, anlamak, izleyicinin de o duyguyu benimsemesini sağlar (Bordwell, 2008, s. 116).

Bu durum, olay örgüsü ile anlatı dünyası arasında ayrım yapılabilmesini de sağlar. Ryan ve Thon (2014, s. 6) Shakespeare'in neden Hamlet'in giriş bölümünde çok da önemli olmayan iki karakterle hikayeyi başlattığını sorarlar. Hikayeye Horatio, Marcellus, Barnardo ya da Francisco ile başlamanın özel bir nedeni yoktur. Zira bu durum göstermektedir ki mesele öykü ile değil, *syuzhet* ile ilgilidir. Tam da burada asıl sorun, neden Shakespeare'in baş karakter ya da ana karakterlerle öyküyü başlatmadığıyla ilgilidir. Buradaki sebep, Danimarka'nın başına gelecek kötü şeylerin sezgisi, bunun doğrudan Hamlet ile ilişkisi olmaması, dolayısıyla Hamlet'in de bu kadere tabi olması ile alakalıdır. İkinci olarak, bu sahne Hamlet'in kendisinden farklı olarak hayaletin daha önce de göründüğünü ve beklendiğini göstermesi açısından, izleyicide Hamlet'in ruhsal bir sorunu olmadığı gerçekliğini göstermek bakımından önemlidir. Aynı zamanda bu bölüm, hikaye ile pek ilgili gözükmese de Norveç ve Danimarka arasındaki sorunları da dile getirmesi bakımından önemlidir.

O halde anlatı dünyası, olay örgüsü ve sinema tekniği dışında, kendisine has özellikler barındıran, olay örgüsü, sinema tekniği ve anlatımla ilişkili olan bir alan olarak izleyicinin hikayeye bakması gereken yolu gösteren bir anlatı ögesi olarak düşünülebilir.

2.4 Türk Sinemasında Anlatı Yapısı ve Anlatım

Türk Sinemasının anlatımı, anlatı yapısı, biçimsel özelliklerine ilişkin ilk yayınlar ağırlıklı olarak 1960'lı yıllarda başlamıştır denilebilir. Bu dönemde Si-Sa (1960), Sinema 60 (1960), Sinefilm (1962), Sinema 65 (1965), Görüntü (1966), Genç Sinema

(1968), Akademik Sinema (1969) gibi dergiler[53], hem popüler hem düşünsel anlamda birçok sinema eleştirmenin kendine yer bulduğu ve Türk Sineması üzerine tartışmaların başladığı bir ortam oluşturmuştur.

Türk Sinemasında yenilik arayışları, oldukça geç de olsa, bu yıllarda hararetli şekilde tartışılmıştır. Türk Sinemasının ilk zamanlarında halk sinemaya ilgi göstermemiş, yasal düzenlemeler, bürokratik engeller, ekonomik buhranlar ve devletin ilgisizliği nedeniyle sinema önemsenmemiş, sanat olarak görülmemiştir. Ancak 1940'lardan itibaren, savaş yıllarında, özellikle Mısır ve Amerikan filmleri Türkiye'de yaygınlaşmış, bu etkiyle melodramlar özellikle kırsal kesimin ilgisini çekmiş, Anadolu'daki salon sayıları artmaya başlamıştır. Tiyatro dışı alanlardan gelen kişiler halkın taleplerine yönelik, genellikle Mısır ve Amerikan filmlerine öykünen işler ortaya koymuş, bu sinemacıların ve sürecin sonucunda daha bilinçli bir sinemacılar nesli ortaya çıkmıştır. Böylece 1940'lı yıllardan itibaren, Türk Sinemasının kendine özgü konvansiyonları oluşmaya başlamıştır denilebilir.

1960'lı yıllara kadar olan süreçte yönetmenler sinemayı toplumsal bir olgu olarak kavramış, kendilerine has üsluplar ortaya koyma istekleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Türk Sinemasının endüstriyel yapısı da aynı yıllarda oluşmuş, yıldız oyuncuları da bu yıllarda meşhur olmuştur. Yeşilçam[54] olarak anılan bu sinema, genellikle popüler yapımların, beceriksizce kurgulanmış melodramların ve bayağı filmlerin üretildiği bir sinema endüstrisini tarif eden bir dönem olarak zihinlerde yer etmiştir. Halbuki bu dönem aynı zamanda Türk Sinemasının entelektüel birikimini yapmaya başladığı, sinema tekniğini geliştirdiği, Türk Sinemasının geleceğinin tartışılıp, sinemanın geleceğinin kurgulanmaya çalışıldığı yıllardır. Bu dönemde sansür hem film yapımı bakımından hem de özgürlüklerle ilgili bir sorun olarak sinemacıların gündemine gelmiş, Türk Sineması toplumsal, kültürel, endüstriyel, sanat ve estetik

[53] Bu dönemde çıkan dergiler için daha detaylı bilgi için bkz. Evren, 1993., Onaran, 1986.

[54] Yeşilçam, zaman zaman bir dönem zaman zaman da ticari sinema yerine konulmuştur. Arslan (2011, 2022) ise Türk Sinemasının tarihini anlatırken Yeşilçam'ı bu topraklara özgü olması ve ticari sinema haricindeki eğilimleri de kapsayıcı niteliğiyle Türk Sineması yerine kullanmaktadır, burada da Yeşilçam bu bağlamda kullanılmaktadır.

açısından tartışılmış, kendi üsluplarını geliştiren yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu yıllar Türk Sineması'nın yerel, ulusal bir sinema olarak varlığını kanıtladığı da bir dönemdir.

Yeşilçam hem kendi üretim tarzından hem de diğer sanatlardaki geleneksel anlatımdan etkilenerek kendine özgü konvansiyonlar geliştirmiştir. Abartılı oyunculuklar; vur-kır sahneleri; entrikalar; kalıplaşmış, birbirini tekrar eden anlatılar; klişeler; tiplerle anılan, melodram türünün yoğun etkisi altında bir sinema olarak Yeşilçam, aynı yapım zincirinin içinde ve aynı zaman diliminde kendi konvansiyonlarından sapma eğilimi gösteren önemli sayıda aykırı örnek de barındırmaktadır. Sinemacıların ortak bir manifesto üretemediği, biçimsel anlamda Yeşilçam pratiklerinden tam bir kopuş sağlayamadığı ama kesintisiz bir şekilde modernist eğilimler taşıyan bir yapısı olduğu görülmektedir. 1980'li yıllara gelindiğinde bu sapma arzusu daha da görünür hale gelmiş ancak 1990'lı yıllarda Türk Sineması içinden çıkılmaz bir bunalımın içine düşerek, gerileme ve çöküş dönemine girmiştir.

Türk Sineması için "yeni" tabiri daha önceleri defalarca kullanılmıştır. Bunlar çoğunlukla sosyolojik, siyasal, tarihsel gelişmeler dikkate alınarak, zaman zaman da anlatımla ilişkili, sinema estetiği ile ilgili olarak kullanılmıştır. Örneğin Özön (1985, s. 377) 1970 sonrasındaki dönemi "Genç/Yeni Türk Sineması" olarak adlandırmıştır. Bu dönemi belirleyen beş önemli faktör olarak; Lütfi Akad'ın son döneminde ürettiği önemli eserler, Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz haricinde sinemacılar döneminin ilk iki kuşağının hızla eskimesi ve önemini yitirmiş olması, Yılmaz Güney'in ortaya çıkışı, Yılmaz Güney'in başı çektiği bir grup yeni sinemacının, uluslararası ödüller kazanan filmler üretmeleri ve tüm bu gelişmelere rağmen Türk Sinemasının büyük bir bunalıma girmesi olarak gösterir.

Onaran (1994, s. 104) ise 1963-1980 yılları arasındaki dönemi, toplumsal gerçekçi filmlerin ortaya çıkmaya başlamasından dolayı "Yeni Türk Gerçekçiliği" olarak isimlendirir. Aynı yıllarda ortaya çıkan başka akımlar; "Anadolu insanının bin küsür yıllık kültürünün oluşturduğu tavrını" ifade eden Ulusal Sinema ile "Orta Asya'dan göçtüğünden beri Türk insanının İslam-Türk kültürü içindeki kişiliğini ve Batılılaşma'nın toplumumuzu yozlaştırdığını vurgulayan" Milli Sinema'dan farklı olarak Türk Yeni Gerçekçi Sineması, "yurt sorunlarına ve Türk insanının gerçek

yaşamına eğilen senaryolardan yola çıkarak ve biçim/içerik ilişkileri bakımından da başarılı, bizim sinemamıza has, tutarlı eserler ortaya koymaya başlamışlardır" demektedir.

Onaran'ın ele aldığı "yeni", politik, sosyolojik bir eğilimi göstermektedir. Filmlerin biçimsel özelliklerinden bahsetmez ancak gerçekçi sinemanın ortaya çıkışındaki etkili olan sebepler ve bazı sonuçlarından bahseder. Buna göre; İstanbul, Antalya, İzmir, Adana ve Ankara'da düzenlenen film festivalleri, 70 ve 80'li yıllarda açılan sinema okullarının etkisi, Türk Yeni Gerçekçi Sineması'nın genç kuşağının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Özgüç (1993, s. 24-25) açısından yenilik, tiyatrodan kopuş, star sisteminin doğuşu, tiyatro kökenlilerin yerini, tiyatro dışından isimlerin doldurması şeklindedir. Özgüç'ün yenileşme süreci olarak aktardığı bu dönem, anlatımdaki değişimlerle değil, birbirinin yerine geçen tipler, karakterler ve içerikle ilgilidir.

Teksoy (2007), Türk Sinemasını Muhsin Ertuğrul dönemi, 1950'li yıllardaki geçiş dönemi, 1960-1980 arasındaki Yeşilçam ve 1990 sonrasındaki yeni sinemacılar dönemi olarak ayırır. Görüldüğü üzere ufak farklılıklar olsa da genel olarak tiyatro etkisi altında geçen dönem, Yeşilçam ve 1990 sonrası dönemler, önemli değişimleri işaret etmektedir.

Yukarıdaki tanımlamalara karşın "Genç/Yeni Türk Sinemasının" *Arkadaş* filmiyle (Güney, 1974) başladığını öne süren Özön (1985, s. 388) filmin, Yeşilçam ve geleneksel sinemanın dramatik yapısından sapmasına dikkat çeker. Alışılagelmiş bir baş, orta ve sonla kurulmamış, "dramatik iniş çıkışlar düzeni, iyi kurulmuş öykü yapısı, iç içe geçen, dal budak salan dolantılar" *Arkadaş* filminde yoktur. Bunun yerine Özön filmde şunları tespit etmiştir:

> Olaylar, beklenmedik bir anda, geçici olarak değişik bir çevreye giren ve bu çevrede neredeyse zincirleme tepkilere yol açan bir kişinin gözlemleri, bunlardan izlenimler olarak izleyiciye sunulur. "Zincirleme tepkinin" başında, yıllardan sonra üniversiteden sınıf arkadaşını görüp eski anıları tazelemek, belki de arkadaşlığı sürdürmek isteği yer alır (Özön 1985, s. 388).

Özön'ün saptaması Türk Sinemasındaki geleneksel anlatımın ne ölçüde değiştiğini net bir şekilde ortaya koymak için hem ölçek olarak çok sınırlıdır hem de açıklayıcı

değildir. Ancak bu saptama konvansiyonlardan uzaklaşmayı biçimsel olarak gösterebilmesi nedeniyle diğerlerinden farklıdır.

Serter de (2005, s. 226) Lütfi Akad'ın eserlerini incelediği çalışmasının sonuçlar kısmında Akad'ın çoğunlukla orta ölçeği tercih etmesine ilişkin şunları söyler:

> …karakterlerinin iç dünyalarını tek başına ele almak yerine, onların iç ve dış dünyaları arasındaki ilişkileri ön plana çıkarır. Başka bir deyişle, orta çekimde, düşünce ve duygularla birlikte, karakterlerin davranışları ve hareketleri önem kazanır. Orta çekimlerde ağırlık noktası yavaş yavaş çevreye, doğaya ya da olgulara doğru kayar. Doğa ve çevrenin önem kazanmasıyla, psikolojik çözümleme degil, dramatik amaç öne çıkar.

Bu saptama göstermektedir ki Akad'ın tercih ettiği sinema teknikleri eserlerini sanatsal olarak, estetik yönden farklılaştırdığı gibi aynı zamanda onun eserlerini ideolojik ve politik olarak da nasıl şekillendirmeye çalıştığını gösterir.

Bu çalışmada da "yeni", sinema eserlerindeki biçimsel değişimleri merkeze almaktadır. "Yeni", Türk Sinemasının konvansiyonlarından, alışılagelmiş temel niteliklerinden, anlatımındaki farklılaşmalar/farklılaştırmalardan ayrılıkları, sapmaları merkeze alacak şekilde tanımlanmaktadır.

Arslan (2011, s. 24) Yeşilçam'ı 1950-1980 arasına yerleştirir. Sinemanın ilk dönemleri, tiyatrocular ya da geçiş döneminin tamamı "Yeşilçam-öncesi", 1980 sonrası ise "Yeşilçam-sonrası" olarak ele alınmıştır ki Arslan "Yeşilçam-sonrası" dönemi "Türkiye'nin Yeni Sineması" (New Cinema of Turkey) olarak da tanımlar. Bu ayrımlar aynı zamanda Türk Sinemasını hem ülke genelindeki ve sinemadaki büyük ekonomik, siyasal değişimler yönünden hem de uluslarası ölçekte yaşanan büyük değişimler bakımından incelemektedir. "Yeşilçam-öncesi" dönem, sinemada endüstrileşmenin başladığı ve geliştiği, İkinci Dünya Savaşı sonrası belirsizlik döneminin hakim olduğu, tek partili yönetimin değiştiği ve yeni yönetimle birlikte popüler arzulara ve geleneklere daha çok kulak verildiği bir zamanı ifade eder.

Yeşilçam dönemi ise Türkiye'nin Batılılaşma çabalarına rağmen hem onu taklit eden ve öykünen hem de eşzamanlı olarak ona direnç gösteren bir sinemayı tarif etmektedir. Bu bakımdan Yeşilçam dönemi Arslan'ın "Hayal" terimiyle ifade ettiği, geleneğini

sinemaya taşıyan kimliğiyle sinemayı Türkleştiren, aynı zamanda da Batı özentiliğini melodram türünde popüler filmlerle oluşturan bir yapıya sahiptir (Arslan, 2011, s. 97).

Gerçekten de Yeşilçam dönemi birbirini tekrar eden, klişeler ve ucuz entrikalarla donatılmış, sanatsal kaygılardan uzak, tamamen ticari bir sinema görünümündedir ancak eşzamanlı olarak Lütfi Akad (*Kanun Namına*, 1952; *Yalnızlar Rıhtımı*, 1959; *Üç Tekerlekli Bisiklet*, 1962; *Hudutların Kanunu*, 1966; *Gelin*, 1973), Metin Erksan (*Karanlık Dünya*, 1952; *Dokuz Dağın Efesi*, 1958; *Gecelerin Ötesi*, 1960; *Susuz Yaz*, 1963); *Sevmek Zamanı*, 1965; *Kuyu*, 1968; *İntikam Meleği/Kadın Hamlet*, 1976), Halit Refiğ (*Gurbet Kuşları*, 1964; *Haremde Dört Kadın*, 1965; *Bir Türk'e Gönül Verdim*, 1969; *Yorgun Savaşçı*, 1979), Atıf Yılmaz (*Gelinin Muradı*, 1957; *Aah Güzel İstanbul*, 1966; *Selvi Boylum Al Yazmalım*, 1977; *Kibar Feyzo*, 1978; *Adak*, 1979), Yılmaz Güney (*Seyyit Han*, 1968; *Umut*, 1970; *Acı*, 1971; *Arkadaş*, 1974) gibi Türk Sinemasının önemli isimlerini ortaya çıkaran, Türk Sinemasının ideolojik, siyasal ve sosyal olarak nasıl tavır alması gerektiğini tartışan, sinema dili üzerine düşünen, fikir geliştiren sinemacıların da içinde olduğu bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan Türk Sinemasının geleneksel yapısı, kimliği ve karakteri, iyi ve kötü, popüler ve sanatsal, gerçekçi ya da biçimci tüm yönleriyle bu dönemde ortaya konulmuştur. Yukarıda adı geçen isimler aynı anda hem Türk Sinemasının modernist tarafında hem de ticari yanında yer almıştır. Arslan'ın "hayal" ve "özenti" terimleri de benzer şekilde dönemin filmlerinde iç içedir.

Yeşilçam-öncesi ya da sinemacılar döneminden önceki süreç, Türk Sinema Tarihi'nin ilk kısmı, sıklıkla tek adam yönetimi altında, Muhsin Ertuğrul ve tiyatrocuların tekelinde şekillenen bir dönem olarak aktarılmıştır. Örneğin Özön (1962) Türk Sinemasını dört bölümde incelemiş, "İlk Zamanlar", "Tiyatrocular Dönemi", "Geçiş Dönemi" ve "Sinemacılar Dönemi" olarak sınıflandırmıştır. Burada bahsi geçen dönemler kısmen biçimsel kısmen de tarihsel olarak ayrılmıştır. Türk Sinemasının ilk dönemi, ilk filmlerin çekilişi, ilk yapım firmasının kurulması, ilk sinema salonların açılışı gibi sanatsal ya da biçimsel açıdan değil de tarihsel olarak önemlidir. İkinci dönemin Özön açısından önemi Muhsin Ertuğrul ve tiyatrocuların yaptıkları filmlerle bu döneme damga vurmalarıdır. Muhsin Ertuğrul'un tek adam olarak Türk Sinemasını

yönlendirmesi, tiyatroyu sinemanın önüne koyması, Türk Sinemasında devamlı bir aksaklığa sebep olmuştur (Özön, 2010, s. 27-28). Zira Özön'e göre Sinemacılar dönemini önemli yapan ise "…sinemanın tiyatrodan kesin olarak ayrılışının, bir sinema dilinin kuruluşunun" bu dönemde gerçekleşmiş olmasıdır (Özön, 2010, s. 15). Esen'e (2010, s. 32) göre de Ertuğrul sinemanın sanatsal boyutuna önem vermemiş ve sinemayı tiyatroya gelir getirecek bir kazanç kapısı olarak görmüştür. Sinema ve tiyatro ortamlarının anlatım kabiliyetlerindeki ve niteliklerindeki farkı görmezden gelmiş, önemsememiştir.

Halbuki Türk Sinemasının film üretimi 1940'lu yıllara kadar zaten çok sınırlıdır. Yabancı ülkeler 1895 yılından itibaren artan bir ivmeyle film üretirken, 1914 yılında çekildiği öne sürülen ilk Türk filmi *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*'nın (Uzkınay, 1914) yapılmış olması dahi şüphelidir. Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ülkeleri, Rusya ve hatta Çin, Brezilya gibi ülkelerin de aralarında bulunduğu çok sayıda ülke uluslararası sinema dilinin inşasına katkıda bulunmuş, 1915, 1916 yıllarında Griffith, daha sonra klasik anlatım da denilecek olan bu dili *Birth of a Nation* (1915) ve *Intolerence* (1916) isimli filmlerinde, dönem için oldukça uzun sayılacak 195 ve 163 dakikalık sürelerle, cüretkar biçimde kullanmıştır. 1920'li yıllar, Avrupa'da *avant-garde* akımların ortaya çıktığı; Fransa'da izlenimcilerin, Almanya'da dışavurumcuların, Sovyetler Birliği'nde montajcıların uluslararası dile alternatifler üretip "yeni" denemeler yaptığı ve milli sinemaların doğduğu dönemdir. Muhsin Ertuğrul'un film yapmaya başladığı dönem de bu sıralara rastlamaktadır. Halbuki o zaman kadar Türk Sineması zaten oldukça az sayıda film üretmiştir. Ertuğrul, Türk Sinema Tarihi'nin sadece ilk döneminin değil, sonraki dönemlerinin de bütün kabahatlerinin günah keçisi ilan edilmiştir.

Türkiye, "Uzun Depresyon" adıyla anılan ve uluslararası ölçekte yaşanan büyük bir ekonomik kriz olarak gösterilen 1873-1896 yılları arasındaki dönemde büyük darbeler almıştır. 1873 yılındaki Viyana Paniği'yle başlayıp ardından Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa ülkelerini vuran uluslararası kriz, sonunda Türkiye'yi de etkilemiş, Türkler, Ramazan Kararnameleriyle borçlarını ödeyemeyeceğini ilan etmiş, bunun neticisinde bir ayda üç sultan değiştirmiştir. Son sultanla birlikte meşrutiyet ilan edilmiş ve

hükümdarın yetkileri sınırlandırılmış, meclis açılmıştır. Devamında Rus Savaşı'yla ülke büyük bir yıkıma uğramış, kaybedilen topraklar Berlin Anlaşması'yla geri alınsa da, daha sonra işgal edilecek olan Kıbrıs İngilizler'e kiralanmış, Balkanlar'dan Anadolu'ya doğru büyük bir göç başlamıştır. 1896 yılındaki Osmanlı Bankası soygununa kadar olan süreçte, Müslüman-gayrimüslim çatışmaları, etnik kavgalar, Batılılaşma yanlıları ile muhafazakar ve dindarlar arasındaki gerilim giderek artmıştır. Kameranın icat edildiği yıllarda Türkiye, iç ayaklanmalar, gazeteci suikastları, dış baskılar, milliyetçi dalgalarla uğraşmakta, yaşam mücadelesi vermektedir. 1909 yılında Sultan'ın tahttan indirilmesini takip eden süreçte ise ülke, 1923 yılına kadar devam edecek olan kesintisiz bir savaş ortamına girmiştir.

Yukarıda bahsi geçen Fransa, Almanya ve Sovyetler Birliği de Birinci Dünya Savaşı'nın taraflarıdır. Bunlardan Almanya savaştan mağlup ayrılmış, ekonomisi perişan olmuş bir haldedir. Ancak Almanya uluslararası film dilinin oluşumuna katkıda bulunmuş, gerekli altyapıya, tekniğe ve personele sahip bir sanayi ülkesi olarak hiperenflasyondan dışavurumcu, *avant-garde* bir sinema ortaya çıkarabilmiştir. Benzer şekilde büyük savaşın ortasında, çarlığın devrilmesiyle birlikte Bolşevikler, 1923 yılına kadar hem çarlık yanlısı Beyazlar hem de önceden çarlık hükmü altında varlık sürüdüren ancak devrimle birlikte ayrılıkçı tutum takınan Polonya, Finlandiya, Baltık ülkeleri, Türki Cumhuriyetler gibi kesimlerle uzun soluklu bir çatışma içine girmiştir. Buna rağmen daha Sovyetler Birliği bile kurulmamışken, Moskova'da 1919 yılında dünyanın ilk sinema okulu açılmış, Pudovkin, Eisenstein, Vertov gibi isimler sinema sanatı açısından büyük gelişmelere vesile olacak işler ortaya çıkarmışlardır. Hem Alman hem de Rus örneklerindeki gelişmeler "yeni" sinemalardır. Klasik anlatımdan farklı, kendilerine özgü ortak özellikler barındıran akımlar olarak ortaya çıkmışlardır. Üstelik Rusların sineması sadece bir manifesto değil, aynı zamanda bir kuram olarak da Sinema tarihinde yer etmiştir.

Bu yıllar, Türkiye'nin Cumhuriyet'i ilan ettiği, hayatta kalabilme mücadelesi verdiği yıllardır. Üstelik daha sonraki sinema tartışmalarında da konu edilecek olan Türkiye'nin bir tarım toplumu olması meselesi de film üretimi açısından önemlidir. Bu bakımdan Türk Sinema Tarihi'nin ilk dönemindeki olumsuzlukları büyük oranda Ertuğrul'a

yıkmak çok da adil görünmemektedir. Bununla birlikte 1940'lı yıllara dek, Türk Sineması kendine özgü nitelikler kazanamamış, sinema bir sanat olarak ele alınmamıştır.

Ayça (1992) Türk Sinema Tarihini üç dönemde ele alır. Birinci dönem, başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan kısımdır. Ayça bu dönemi tek adamlık ve otoriterlikle ilişkilendirir. Ona göre bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un yaptığı filmlerden çok izleyicinin tercih ettiği yabancı filmler Yeşilçam'ın oluşum sürecini etkilemiştir. İkinci evre, savaş sonrasında başlayan ve 1970'lerin sonuna kadar devam eden süreci kapsar. Bu Yeşilçam dönemidir ve Türk Sineması ile özdeşleşmiştir. Yeşilçam döneminde izleyicinin Türk filmlerine talebi artsa da "Yeşilçam'ın entelektüel kapasitesi sürekli yeni ve farklı öykü üretmeye yeterli değildir." Yüzyıllardır aynı masalları ve hikayeleri dinleyen bir halk için popüler yabancı filmleri taklit eden, birbirine benzeyen, tekrar eden yapımları izlemek sorun olmamaktadır. Böylece sinema yeni bir "masal anlatıcı" ortam olarak yerini almıştır. Üçüncü evre ise 80'lerden itibaren başlayıp süregelen aralığı kapsamaktadır. Bu dönem, Yeşilçam'ın biçimine karşı alternatif geliştirmek isteyen yönetmenlerin, yeni bir sinema arayışındaki izleyicilerin ve bu değişime kucak açan Batı'nın ittifakında ortaya çıkmıştır.

Türk Sinemasının ilk dönemine, sinemanın ilk zamanları gibi bakılabilir. 1940'lı yıllara kadar olan dönem, Türkiye'nin sanayileşme süreci gibi, ağır aksak bir şekilde ilerlemektedir. Abisel (2005, s. 34), hükümetin sinemanın etkilerini, olumlu ve olumsuz yanlarını çok iyi idrak ettiğini ancak sinemaya destek sağlamadığını ifade etmektedir. İktidar sinemaya sadece ilgisiz kalmamış, gelişmesinin de önüne geçmeye çalışmıştır. Abisel bu konuyu dört maddeye ayırır: Birincisi sinemanın ülke içinde oynayacağı rollerin çok iyi bilinmesi; ikincisi, sinemanın seyirci üzerindeki etkilerinin doğuracağı zararlar; üçüncüsü, filmlerin toplum, ideoloji ve ahlak bakımından yarattığı tehlikeler ve sonuncusu da diğer sanatlara verilen ağırlıktır.

Devlet sinemanın propaganda gücünün etkilerini özellikle İkinci Dünya Savaşı ve bu savaşa giden süreçte görmüş, buna bir reaksiyon göstermiştir. Diğer sanat dallarına kıyasla kitleler üzerinde oldukça etkili bir görsel-işitsel ortam olan sinemayı kontrol altına almaya çalışmıştır.

Bu nedenle 1930'lu yıllarda ve sonrasında devlet, yerli ve yabancı film gösterimlerini sıkı bir denetim altına alma ihtiyacı duymuştur (Abisel, 2005, s. 67). 1940'lı yıllarda filmler üzerindeki denetim, ahlaki yozlaşma, büyük savaş, anti-komünist endişelerle daha da artmıştır. Ayrıca sinema sektörünün millileştirilmesi, Türkleştirilmesi fikriyle birlikte, bu yıllarda gayrimüslimlere uygulanan varlık vergisi sadece ekonominin tüm alanlarında değil, sinema endüstrisinin millileştirilmesi bakımından da önemli rol oynamıştır (Karadoğan, 2018, s. 63-65).

Türk Sineması 1950 yılına kadar olan süreçte bir yandan tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin sancılarını yaşamış bir yandan da savaş, siyaset ve kültürel gelişmelerin konjonktürden kaynaklanan bir kıskacın içine düşmüştür. Batılı ülkeler hali hazırda sanayileşmiş, kentleşmiş, sinema öncesinde de uzun yıllar sihirbazlık gösterileri, önceleri görmenin sürekliliği ya da ağ tabaka izlenimi denilen, Wertheimer'in (1912) deneylerinden sonra *phi* olgusu ya da görünen hareket olarak tanımlanan, hareketli resimler illüzyonunu kitlelerine yaymıştır. Batı ülkeleri kültürel, endüstriyel, finansal ve teknik olarak film üretimine hazırdır. Sovyetler Birliği de bu yıllarda büyük bir sanayi devi olmamasına karşın kültürel ve akademik olarak film üretimi konusunda Türkiye'ye nazaran daha elverişli durumdadır. Zira on dokuzuncu yüzyıl boyunca Ruslar edebiyat tarihinin önemli eserlerine imza atmışlar, aynı zamanda da hem edebiyat ve sanat kuramı hem de bu çalışmanın başlarında da belirtildiği üzere eserlere dönük akademik çalışmalarda yer almışlardır. Türkiye ise tüm bu alanlarda emekleme sürecindedir. Yine de Abisel'in de bahsettiği gibi devletin ilgisizliği, özel iştiraklerin sinemadan uzak durması, giderek artan denetim baskılarıyla Türk Sinemasının endüstrileşmesi süreci uzun yıllara yayılmıştır.

Siyasi konjonktür, sinema okullarının bulunmaması, bu alanda eğitimli insan sayısının kıtlığı, hükümetin sinemanın propaganda (ki o dönemde hem Mussolini'nin İtalya'sında hem de Hitler Almanya'sında bu etki görülmüştür) gücü dolayısıyla olan çekinceleri, sansür uygulamaları gibi sebepler, Türk Sinemasının gelişiminin önündeki büyük engeller olmuşlardır (Önder ve Baydemir, 2005, s. 130). Bu ilk dönemde Türk Sineması sanat ve yaratıcılık yönünden bir kısır döngü içindedir. Filmler biçimsel nitelik bakımından zayıf kalmış, sinema dili gelişmemiş, yerli sinema ülkenin o sırada

içinde bulunduğu ekonomik, siyasi, ticari ve kültürel ortama paralel bir yapı ortaya koymuştur (Abisel, 2005, s. 70).

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte gösterime giren yabancı film sayısı azalmış ancak 1948 yılında yapılan vergi düzenlemesinden sonra yapım firmalarının sayısı artmaya başlamış, savaş nedeniyle yurt dışında eğitim gören gençler ülkeye dönüş yapmış, yerli üretim gereksinimi artmıştır. Böylece Avrupa sinemasını tanıyan, tiyatro oyuncularının yanında amatör oyuncuların da yer aldığı bir süreç başlamıştır (Esen, 2010, s. 38).

Savaş nedeniyle Mısır üzerinden ülkeye gelen Amerikan filmleriyle birlikte Mısır filmleri de Türkiye'deki salonlarda gösterilmeye başlanmıştır. Bu filmlerdeki melodram türüne ait ögeler, Türk filmleri üzerinde de önemli bir etki bırakmıştır (Onaran, 1994, s. 35). Mısır filmlerindeki fesli-entarili karakterlerin yer aldığı, bilinen Arap şarkıcıların rol aldığı filmler Türk izleyicisini salonlara çekmiş, hem izleyicinin hem de Türk sinemacıların yönelimlerini etkilemiştir (Özön, 1962, s. 117-118).

Olumsuz görünen yanlarına rağmen bu tarz filmlerin Türk izleyicileri sinemaya çekmesi, tamamen ticari kaygılarla yapılsa da bu filmler sayesinde yeni şirketlerin kurulması ve film sayılarındaki artış, Türk Sinemasının çeşitlilik kazanmasında da önemli bir rol oynamıştır.

Bu yıllarda teatral film yapım alışkanlığı kırılmış, sinemasal anlatım tesis edilmeye başlanmış, Türk Sineması çok sayıda genç yönetmen, oyuncu, yapım evi, teknik ekipman ve personel kazanmıştır. Film eleştirmenlerinin sayısı artmış, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kurulmuş, bu cemiyet sinemanın özen göstererek yapılması gereken bir sanat olduğu fikrinin yayılmasına öncülük etmiştir. Diğer yandan, özellikle Mısır filmleri üzerinden melodram ögeleri Türk Sinemasına yerleşmiş, dublaj yöntemi sektöre hakim olmuştur. Dikkatini sufleye veren oyuncu, oyununa konsantre olamamış, yapımcılar oyunculuktaki kusurları maliyete tercih etmiştir. Bu da ilerleyen dönemde film yapımındaki özensizliklerin önünü açmıştır. Ayrıca 1939 yılında çıkarılan sansür tüzüğü nedeniyle film içerikleri kısırlaşmış, eleştirel bakış açısı zarar görmüştür (Esen, 2010, s. 45-47).

Özön'ün (1962) geçiş dönemi dediği 1940-1950 yılları arasında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kurulmuş ve cemiyet, yerli filmlerin "olgun birer eser" vasfı taşımaktan uzak olduğunu belirterek, yerli filmlere destekte bulunulması gerektiğini vurgulamıştır. Önce varlık vergisi ile gayrimüslimlerin bu alandaki hakimiyeti kırılmış, ardından yerli filmler için vergi indirimine gidilmiştir. Böylece ekonomik altyapı değişmiş, "üslup ve dil" bakımından "milli", "bize has" bir sinemanın önü açılmıştır. Zira daha sonra ortaya çıkan "toplumsal gerçekçilik", "halk sineması", "ulusal sinema", gibi eğilimler, bütün bu sürecin sonucu olarak varlık bulmuşlardır (Karadoğan, 2018, s. 66-69). Aynı zaman diliminde Mısır filmlerinin de popüler hale gelmesiyle sinema salonları Anadolu'da yaygınlaşmış, film içerikleri kırsala, alt sınıf izleyicinin zevklerine göre şekillenmeye başlamıştır (Arslan, 2022, s. 113).

Ülke çapında hızla artan sinema salonlarının sayısı, melodram ve güldürü türlerinin halk tarafından kabul görmesiyle sinema, yaygın bir eğlence aracı haline gelmiştir. Sinemanın kazanç getiren bir sektöre dönüşmeye başlaması daha fazla yönetmen, oyuncu ve teknik personelin de bu alana kaymasına neden olmuştur. Böylece bir sinema endüstrisi oluşmaya başlamıştır.

1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti, soğuk savaş etkisinde iktisadi bağımsızlık ilkesinden vazgeçerek, ülkenin Amerikan ekonomisine bağımlı hale gelmesine önayak olmuş, bunun sonucunda da Türkiye, hızlı bir şekilde Amerikan yaşam tarzına ve biçimine aşina hale gelmiştir (Esen, 2010, s. 53-54).

Yine Demokrat Parti döneminde kırsaldan kente göç yoğun bir hız kazanmış, hem sinema salonlarının Anadolu'ya yayılması hem de kırsalın kente taşınmasıyla birlikte taşra seyircisi, sinemanın hedef kitlesini oluşturmuştur. Bu nedenle Ayça (1992, s. 125), Yeşilçam'ı Türk Sinemasının "taşra dönemi" olarak tanımlar: "Nasıl kırsal kesim kültürü geleneklere bağlı anonim sözlü kültür ise Yeşilçam da kendi geleneklerini, yani kendi genel kalıplarını, kurallarını oluşturmuş anonim bir sinemadır".

Bu dönemi, 1940'lı yıllar ile 1950'li yıllar arasını "ön-Yeşilçam" olarak tanımlayan Ayça (1996, s. 133), Yeşilçam'ın oluşumunda bu dönemde yaşanan iki önemli gelişmenin büyük rol oynadığını ifade eder. Bunlardan birisi daha önce bahsedildiği üzere Amerikan ve Mısır melodramlarının gelişi ile bunların etkileri, ikincisi ise

dublajdır. Ayça dublajı, sadece bir seslendirme ögesi olarak değil aynı zamanda bir Türkçeleştirme olgusu olarak da ele alır. Yeşilçam, çoğunlukla yabancı filmleri taklit etmiş ancak dublaj, yani Türkçeleştirme yoluyla, onu kendi kimliğine dönüştürebilmiş, bu sayede de özenti bir taklit olma meselesini aşarak kendi kültürel kimliğini taşıyan bir sinemaya evrilmiştir. Bununla birlikte ses sanatçıları karakterleri seslendirirken, kalıp sesler, prototip sesler yaratma eğilimi göstermişlerdir ki bu da Yeşilçam filmlerindeki kalıplaşmış tiplerin açıklamasıdır. Zira bu alınan karar sinemacıların verdiği bir karardan ziyade ortak bir bilinçle Türk halkının sözlü kültür geleneğiyle ilişkilidir. Yani tiyatrocular bir yandan Batı dramasını taklit ederken bir yandan da meddah ve orta oyunu geleneğini yansıtırlar.

Bu gelişim, Türk Sinemasının pratik, hızlı ve ucuz bir üretim yapısı geliştirmesinin önünü açmıştır. Yapımcılar sanatsal yönü güçlü olan filmlerdense, halkın rağbet ettiği, çabuk tüketilebilir, izleyiciyi zorlamayan, tahmin edilebilir, sonuyla ilgili bildik beklentiler meydana getiren, güldüren, ağlatan ve kısa sürede unutulan çok sayıda film yapmayı tercih etmişlerdir. Böylece çok anlamlılığa sahip olmayan, düz ama pratik bir uygulama ortaya çıkmıştır denilebilir.

Erdoğan (2004, s. 177) ise dublajın bir başka etkisine dikkat çekmektedir. Sessiz sinemanın aksine, Yeşilçam'da oyuncular suflörleri beklerler, bu da performansı (bedeni) düzleştiren bir etki yaratır, bununla birlikte seslendirme sanatçıları da hem kendi seslerini seçkinleştirmeye çalışan bir eğilime sahiptir hem de seslendirme sanatçıları kayıt esnasında mikrofona eşit mesafede durmaktadır. Bu nedenle sesin geldiği yer ile karakterin bedeni aynı yerde değildir. "Sesin kullanımı mekanla bedeni farklı bir biçimde eklemler".

Bu durum Türk Sinemasında gerçekliğin farklı bir şekilde inşa edildiğini göstermektedir. Ortaoyunu, meddah ya da Karagöz gibi oyunların yabancılaştırıcı etkisine alışık olan halk, seslendirme meselesini de yadırgamamaktadır. Geleneklerde var olan bu yapının, Batı draması ile de kaynaşabilmiş olması, Türk Sinemasının kendine has bir özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yıllardan itibaren Türk Sineması, kendine özgü bir kimlik oluşturmaya başlayan, halkın isteğine göre konularını

belirleyen, yıldızlarını seçen, kendine özgü bir anlatım tarzı geliştiren bir yapıya evrilmeye başlamıştır.

Sözlü anlatım, görüntüyle de desteklenmektedir. Yeşilçam filmlerinde öykülerin geçtiği yerler birçok filmde aynıdır. Akbulut (2012, s. 30) sözlü kültürde olduğu gibi Yeşilçam'ın da ortak bir repertuarı olduğundan bahseder. Bazı filmlerde, bazı sahneler için sürekli olarak kullanılan, değişmez mekanlar bulunmaktadır.

Türk Sineması kavramı, ilk defa 1950'li yılların ortasından başlayarak gündemde yerini almaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren seyircisi, salonları, dağıtımcıları, yapımcıları, teknik kadrolarıyla bir varlık olarak sahneye çıkmıştır. Münferit film yapımlarından ziyade artık bir sanayiden söz edebilmek mümkündür (Refiğ, 1996, s. 182).

Bu bakımdan 1940'lı yılların sonlarından itibaren Türk Sineması, görüldüğü kadarıyla kendine özgü bir karakter geliştirebilmiştir. Bu kendine özgülük, daha önce belirtildiği gibi bir yandan melodram türünün; Türk izleyicisinin beğendiği Mısır ve Amerikan filmlerinin etkisinde gelişmiş, bir yandan da Türkleştirme politikasıyla melezleşmiştir. Ayça (1996, s. 138-139) Türk Sinemasının kırsaldaki izleyiciyi hedef kitlesine almasına ilişkin meseleyle ilgili olarak Türkiye'nin kültürel geçmişine iner. Ona göre gölge oyunu, orta oyunu ve meddah kentsel özellikler taşırlar ve İstanbulludur, metropol ürünüdürler. Yeşilçam'da İstanbulludur ama Anadolu'nun hizmetine girmiştir. Varolması için o kitleye gereksinimi vardır. İstanbul'daki meddah geleneğiyle Anadolu'nun masalcı, destancı geleneğini kendi içinde birleştirmiştir. "Yeşilçam sinemacısı anlatıcıdır, meddah-masalcıdır. Bu nedenle tiplere dayanır". Benzer şekilde, Yeşilçam güldürüleri de karakterlerini gölge oyunu ya da meddahtan almaz ama kukla oyunlarından alır.

1940'lı yıllardan itibaren başlayan bu süreçte, Türk Sineması yavaş yavaş şekillenmeye, kendine özgü özellikler sergilemeye başlamıştır. Buna rağmen sinema hala sanat olarak görülmemekte, sinema teknikleri önemsenmemektedir. Bu yıllarda sinema sanatsal, estetik kaygılardan tamamen uzakta, halkın talebine göre ürün veren bir eğlence dalıdır.

Sinemanın sanat sayılmasına ilişkin tartışmalar 1950'li yıllara dayanmaktadır. Refiğ (1996, s. 179), Erksan'ın ilk filmi *Karanlık Dünya*'yı (Erksan, 1952) bir dönüm noktası

olarak kabul etmektedir. Aynı şekilde, Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmini 1952-1962 arasına, yani Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) filmine kadar olan döneme damgasını vuran film olarak tanıtır.

Kanun Namına (Akad, 1952), bir kaç yönden Türk Sinemasının önemli eserlerinden kabul edilmektedir. Bu filmde kamera sokağa iner, film kendini gerçek şehrin mekanları eşliğinde sunar. İkinci olarak Ayhan Işık'ın ilk filmlerinden olması, yıldız sistemine geçişi bakımından önemlidir. Üçüncü olarak da filmin kurgusu özellikle yapıldığı dönemde çok da alışık olunmayan, döngüsel zamanlı olarak tasarlanmıştır. Kurgu yönüyle klasik anlatımın en önemli ögelerinden olan "anlatı berraklığını" zayıflatır. Anlatımı sınırlandırarak gerilimi yükseltir, merak duygusunu kamçılar. Film, jenerikte mekanı kısaca gösterdikten sonra üzerinde küçük bir delik bulunan kapalı bir kepenk görüntüsüyle başlar. Kalabalık polisin arkasında mevzilenmiş, kepenge ateş eden polisleri izlemektedir. Anlatı dünyasının kurulumu, *in medias res* denilen, olayların tam ortasından başlayarak inşa edilir. Bu tarz bir başlangıç filmin olay örgüsünü önem bakımından karakterlerin önüne taşır. Ancak kısa süre içerisinde protagoniste ait olduğu belli olan bir dış ses, olayların arka planını anlatmaya başlar. Nihayet deliğin ardında, yaralı durumdaki Nazım Usta (Ayhan Işık), kıstırılmış, kadrajın merkezine ve yakın plana alınmış şekilde, karakter ve olay örgüsü arasındaki önem sırasını değiştirir. Olay örgüsü, mekan, karakter ve kompozisyon ögelerinin kullanımı sinema tekniğinin etkili bir sunumunu vermektedir. Bununla birlikte film, klasik anlatıma uygun, amaç güdümlü bir olay örgüsü sunar.

Filmdeki sinema tekniğinin kullanımına ilişkin Serter (2005, s. 115-116), tiyatrocular dönemindeki sinemacıların kamerayı sabit tutma eğilimine karşı Akad'ın o günün sinema dili ile öykünün gereklerine uygun olarak kamerayı hareketli kullandığına dikkat çeker.

Filmi modern bir film olarak nitelendiren Mutman (2017, s. 24-25), *Kanun Namına*'nın stereotip ve şemalar yerine oyuncak ördek üzerinden sembolik bir anlatım kurduğunu ifade eder.

Bu yönüyle bakıldığında, oyuncak ördek, filmin başındaki makineler ile kurulan ilişki gibi ifade biçimleri olayların farklılaştırma tekniği kullanılarak aktarıldığını da göstermektedir.

Serter (2005, s. 120-121) de oyuncak ördek ve Nezahat karakteri arasındaki ilişkiden yola çıkarak Akad'ın sinema tekniğini nasıl farklılaştırdığını aktarır. Türk Sinemasının önceki dönemlerden farklı olarak Akad'ın, "…hareketsiz, yatay eksende yerleştirilmiş figürler ile sahnede oynanan bir tiyatro oyununun filme kayıt edilmiş bir versiyonu…" olmasının ötesine geçerek mizanseni, nesneleri ve figürleri derinlik yaratacak şekilde düzenlediğini vurgular.

Geçiş döneminde yapılan denemelerin de bir sonucu olarak *Kanun Namına* filmi, önceki dönemden farklı olarak sinema tekniğinin daha etkili kullanıldığı, kurgu, sinematografi ve mizansen bakımından yeni bir anlayışın gelişini müjdeleyen ilk film olarak görülmektedir. Özön (1964, s. 122), *Kanun Namına'nın* önemini şu şekilde göstermektedir:

> Kanun namına bir filim hikayesi olarak, bu hikayenin sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi bakımından; canlı bir sinema anlatımına, alıcı hareketlerine, kurguya verdiği önem dolayısiyle kendinden önceki filimlerden ayrılıyor, "tiyatrocular"ın yapıtlarıyla ise hiçbir ortak yön taşımıyordu. Akad, Kanun namına'yı meydana getirirken salt bir sinemacı olarak çalışmaktaydı: Günlük bir olayı ele alıyor, bu olayı tipleri, çevresi, dekoruyla en uygun biçimde yeniden kuruyordu. Büyük bir şehrin havası içinde, kendilerini çevreleyen şartlarla talihleri şu ya da bu yöne dönebilen küçük insanların yaşayışı ustalıkla canlandırılıyordu (Özön, 1964, s. 122).

Ancak Akad ve ardından gelen Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ gibi isimlerle atılım yapan Türk Sineması, Özön'e göre (1968, s. 34), 1960 sonrasında aynı hızda geriye gitmeye başlamıştır. Ona göre Türk Sinemasındaki atılım ulusal bir sinema meydana getirebilirdi ancak bu gerçekleşmemiştir. Sinemacılar dönemi yönetmenlerinin tek atımlık barutları tükenmiştir. Özön bundan sonraki süreci ise şu şekilde aktarmaktadır:

> Kendilerine umut bağlamış olan genç kuşak ise, bir iki denemeden sonra, endüstri dışına atılmamak için, bu düzensiz, başıboş sinemanın koşullarına, biraz da şaşılacak bir uysallıkla, boyun eğdiler. Hatta boyun eğmekle de kalmayıp tutumlarını haklı gösterme çabasına düştüler. Önce, birkaç denemedeki gerçek kırıntılarından dolayı "toplumsal gerçekçi sinema" teranesinin tutturulması, bu sökmeyince "halkı tanımak, halka ulaşmak"

> teranesinin, "kahrolsun Batı tipi sinema, yaşasın Asya tipi üretim sineması" teranesinin tutturulması da yine bu boyun eğişin bu kadar uysalca oluşunu örtbas etme, dikkatleri başka yöne saptırma çabasıdır (Özön, 1968, s. 35).

Özön'ün tarih yazımını eleştiren Yıldırım (2015a, s. 34-35), Özön'ün sinemacıları "Yeşilçam'dan yana olan iş birlikçiler ve Yeşilçam'a karşı olan bağımsızlar" olarak ikiye böldüğünü ve kutuplaştırdığını ifade eder. İkisi de bağımsız olan, iki *auteur* filmi olarak tanımladığı *Sevmek Zamanı* (Erksan, 1966) ve *Umut* (Güney, 1970) arasından neden *Umut* filmini yeni/genç sinemanın örneği olarak sunduğunu sorgular. Benzer şekilde *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962) ya da *Susuz Yaz* (Erksan, 1963) filmleri de Türk Sinemasının önemli örnekleri arasında gösterilmemiştir. Bu nedenle 1960'lı yıllardan itibaren standart tür filmleri üreten ticari sinema ile onun karşısında yer alan bağımsız sinema arasındaki çatışmadan farklı olarak Yıldırım, Yeşilçam'ı merkeze alarak bu dönemi incelemeyi önerir.

Bu kutuplaşmaya örnek oluşturan önemli filmlerden *Kanun Namına*, sinema tekniğinin kullanımı bakımından farklı bir tür sineması örneğidir. Bununla birlikte *Kanun Namına*, melodram türüne özgü özellikleri de taşıyan, bilgiyi sinemasal tekniklerden çok karakterlerin diyalogları üzerinden aktaran da bir filmdir.

Kanun Namına, *Yalnızlar Rıhtımı* ya da *Yılanların Öcü* gibi güçlü melodram ögeleri taşıyan filmlerin Özön bakış açısıyla Türk Sinemasının önemli filmlerinden gösterilmesine karşı Yıldırım (2016, s. 3182), Özön, Scognamillo ve Onaran gibi tarihçilerin öne çıkardığı tiyatrocu-sinemacı ayrımının aşılması gerektiğini öne sürer. Bu söylem, Türk Sinemasını Ertuğrul gibi tiyatroyu temsil ettiği düşünülenlerle, Akad gibi sinemayı temsil ettiği ileri sürülenleri çatıştırır. Bu durumda da Yeşilçam dönemi sinemasının estetik yönü "sadece yönetmenlerin sanatsal nitelikleriyle özdeşleştirilir" ve türlerin etkisi gözardı edilmiş olur.

Ertuğrul ve Muharrem Gürses gibi yönetmenlerin sıklıkla kullandığı melodram özelliklerine karşı eleştiriler, sinemacılar dönemiyle birlikte Akad ve ardından Erksan, Refiğ gibi yönetmenlerin gerçekçi yaklaşımlarıyla karşılaştırılmıştır. Halbuki bu sayılan isimlerin filmleri de melodram türünün ögeleriyle bezenmiştir. Yıldırım (2016, s. 3183) Türk Sinemasının popüler kanadı ile benzer özellikler taşıyan Akad, Erksan, Refiğ

filmleri arasındaki ayrımın Özön gibi tarihçilerin "türsüzleştirme uygulaması" adını verdiği yaklaşımlarıyla açıklar.

Yıldırım'ın türsüzleştirme uygulaması derken kastettiği filmlerdeki melez etkilerin eleştirmenler ya da tarihçiler tarafından gözardı edilmesi, yok sayılmasıdır. Yıldırım (2016, s. 3187) buradaki türsüzleştirme uygulamasını *Üç Arkadaş* (Ün, 1958) filmi üzerinden örnekleyerek, filmin *Şehir Işıkları*'ndan (Chaplin, 1931) esinlenildiğini ve bu filmi öven yaklaşımların, *Üç Arkadaş* filmine de bir başyapıt gibi baktıklarını aktarır. *Şehir Işıkları*'nın komedi ve melodramı bir araya getiren melez yapısı, *Üç Arkadaş* filminde de kullanılmıştır ancak bu film Türk eleştirmenler tarafından bir taklit olarak değerlendirilmemiştir. "Chaplin sinemasına özgü melez tür etkisini göz ardı ettikleri için de *Üç Arkadaş*'ı ve yönetmenini dönemin Türk Sinemasının baskın türü melodram nüfuzundan özellikle ayrı tutmuşlardır".

Benzer bir melezleşme *Kanun Namına*, *Yalnızlar Rıhtımı*, *Sevmek Seni* (Tuncer, 1965) gibi birçok film için de söylenebilir ki bu filmler Yeşilçam'ı meydana getiren konvansiyonlardan biçimsel olarak farklılaşmış özellikler sunmaktadır ya da bu konvansiyonlardan sapmaktadır denilebilir. Yıldırım (2016, s. 3188) da bu filmleri nitelerken, özellikle *Üç Arkadaş*'ı öne sürerek, bu filmlerin Yeşilçam ve onun karakteristiğiyle farklı bir ilişki kurduğunu ifade eder: "Bu net bir kopuş, ret veya bağımsızlık olmasa da nitelikli bir çeşitlemedir".

Yeşilçam başlangıcından itibaren bir yandan ticari bir sinema olarak varlığını sürdürmüş, bir yandan bu çarkın içinde yer alan sinemacıların faaliyetleriyle ulusal sinema, halk sineması, milli sinema gibi girişimleri ortaya koymuş bir yandan da Yıldırım'ın da bahsini yaptığı filmlerde olduğu gibi yeni oluşmaya başlayan konvansiyonlara aykırı durmaya çalışan eserler de üretmiştir. Benzer şekilde Karadoğan (2018, s. 84-85), sinemacıların klasik anlatımdan uzaklaşma girişimlerinde bulunduklarını, klasik anlatımın yeni konuları ifade etmekte yetersiz kaldığını fark ettiklerini ancak yerleşik konvansiyonlardan uzaklaşamadıklarını ifade eder. Karadoğan farklı bir dönemlendirmeye giderek, Türk Sinemasını "Mimetik Öncesi Dönem (1896-1940)", "Mimetik Dönem (1940-1960)", "Diegetik Dönem (1960-1980)" ve "Refleksif Dönem (1980-2000)" şeklinde ayırır. Mimetik Öncesi Dönem, yukarıda da

bahsi geçtiği üzere sinemaya ilgisizlikle başlayan, ardından ilk özel yapım firmalarının yavaş yavaş kurulduğu, sinema üzerine yazıların ve eleştirilerin kaleme alındığı, uzun süreli bir başlangıç dönemidir. Karadoğan, Özön'ün "geçiş dönemi" ve "sinemacılar dönemi" olarak ayırdığı 1940, 1950 yıllarını birleştirir. 1940 yılından itibaren yükselen bir ivmeyle film üretimi artmış, tiyatro dışından insanlar film yapım işine girmiş, sinema dergileri, film eleştirileri yazılmaya başlanmıştır. Ancak Karadoğan'ın bu yıllara ilişkin tespiti şunu da beraberinde getirir: Filmler henüz kendine has, nitelikli, teknik olarak yeterli düzeyde değildir. Film yapımı süreç içinde gelişecek, sinemacılar yeni tekniklere merak salacak ve yeni denemelerde bulunacaktır. Bu yıllar arasında "sinemasal anlamın yaratılmasında sinema sanatının kendine özgü, bakma ve görme biçimlerini kendi öznel tasavvuruyla birleştiremeyen Türkiye sineması, başka sanat alanlarının bakış açısıyla ve çoğunlukla da … nesnel görüş açısından" konulara yaklaşmıştır. Böylece filmler kendilerine özgü dünyalar yaratamamış, dışsal referanslara bağlı kalmışlardır.

Yıldırım (2015a, s. 36-38) ise başlangıçtan 1948 yılına, yerli filmleri koruyan vergi indirimine kadar alan süreci Yeşilçam öncesi istikrarsız ve yetersiz film yapımı dönemi olarak ele alır. 1948-1959 arasındaki dönem ise Yeşilçam'ın oluşum dönemidir. Bu dönemde türler, film yıldızları ve farklı yapımcıların sinema sektöründe hakimiyet kurduğu yıllardır. Yeşilçam Dönemi'nin ikinci ayağı ise Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmiyle ve toplumsal gerçekçi sinema hareketinin başlangıcından TRT'nin 1971 yılında ulusal yayına başlamasına kadar olan süreçtir. 1972-1989 yıllar arası ise Yeşilçam'ın ağır bir krize girdiği dönemdir. Bununla birlikte bu dönem alternatif sinema arayışının hız kazandığı, uluslararası tanınılırlığın arttığı dönemdir. Beşinci kısım ise en büyük darbenin geldiği 1989 yılıyla başlar. Yabancı sermaye yasasının değişimiyle Türk Sinemasının dağıtım ve işletim ağları Hollywood'un eline geçer ve Yeşilçam bir kaç yıl içinde yok olur.

Yıldırım'ın yaptığı dönemlendirme daha çok sinema endüstrisindeki gelişmelerin dönüm noktalarını ele alırken, Arslan'ın dönemlendirmesi ise ağırlıklı olarak yerel ve uluslararası ölçekteki siyasi ve kültürel gelişmeleri ele alır. Karadoğan'ın yaklaşımında ise ekonomi, siyaset ve kültürün yanı sıra ve belki bunlardan daha çok filmlerin

biçimsel değişimleri öne çıkmaktadır. Zira bu dönemlendirme aynı zamanda anlatımdaki değişimleri de merkezine alır. Mimetik dönem yönetmenleri kendi bakışlarını filmlere yansıtamamışlardır. Ancak 1960 yılından sonra, diegetik dönem yönetmenleri bir söz söylemeye, kendilerine özgü üsluplar geliştirmeye başlamıştır.

Yıldırım, (2015a, s. 27) hemen hemen aynı tarih aralığını, 1948-1959 arasını işaret ederek Yeşilçam'da üretilen filmlerin tür sineması olarak varlık bulduğunu ve tür sineması etkilerinin filmlerin sadece içeriğine değil, aynı zamanda biçimlerine de doğrudan etki ettiğini vurgular. Zira ona göre bu dönemin yönetmenlerinin tür sinemasından bağımsız incelenmeleri tarihsel gerçeklere aykırı olur.

Standart türler ve özellikle melodram türü, Türk Sinemasında önemli bir yer edinmiştir. 1950'li yıllardan başlayarak 1970'li yıllarda zirve yapan bir alt tür olarak aile filmleri de bu yıllara damgasını vurmuştur. Abisel (2005, s. 73), aile ve kadın seyirciye yönelik olan bu filmlerin anlatımının, bu filmlerin hedef kitlesinin "toplumsal ilişkiler sistemine, değer yargılarına uygun olarak" kurulduğunu ve "içlerine bol gözyaşı unsuru eklenerek" öykülerin meydana getirildiğini ifade eder.

Melodram türünün yoğun etkisi altında gelişimini sürdüren Türk Sineması, 1960'lı yıllarda sinema salonlarını dolduran, yılda ortalama 200 film üretimi gerçekleştiren bir endüstriye dönüşmüştür. Halka inen, kırsalın taleplerini karşılayan, üretim-tüketim politikasını seyirciye göre belirleyen bir sinema olmuş, buna karşılık dönemin sinema eleştirmenleri tarafından da yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Sinemacılar ve eleştirmenler daha nitelikli, toplumsal sorunları içeren, özgün bir sinema anlayışı üzerine tartışırlar.

1959 yılındaki yazısında Refiğ (1959, s. 11), Türk Sinemasının en önemli sorunlarından birinin gerçekçilik olduğunun altını çizer. Perdedeki karakterlerle gerçek insanlar arasında bir yakınlık bulunmamaktadır. Perdedeki karakterler, İtalyan, Mısır, Hint filmlerindeki kişilerin kötü birer kopyalarıdır. Bir sinema ancak hayatın içinden geliyorsa milli bir sanat eseri olabilir demektedir.

Daldal (2021, s. 3-4), bu tartışmaların altyapısının 1960 darbesi ile birlikte ilerici burjuva sınıfının orta sınıflarla yakınlaşması, demokratik bir Anayasanın kabulü ve

planlı ekonomiye geçiş gibi sosyo-politik gelişmeler dolayısıyla hazırlandığını ifade eder. Böylece sanat çevrelerinde gerçekçi yaklaşımların yoğunlaşması, sinema alanında Yeşilçam'ın ortaya çıkışı ve film üretim sayılarındaki büyük artış, Akad, Erksan, Yılmaz, Ün gibi yeni bir kuşağın önceki dönemlerden farklı olarak olgun bir sinema dili oluşturmaya çalışmaları, dönemin siyasal koşullarına göre gelişen toplumcu eğilimler ve sinema sektöründeki gelişmeler, toplumsal gerçekçilik hareketinin ortaya çıkmasına neden olur.

Daldal (2021, s. 13-14) toplumsal gerçekçi sinemanın merkezine 10 filmi yerleştirir. Bunlar: *Gecelerin Ötesi* (Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Göreç, 1961), *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Erksan, 1963), *Şehirdeki Yabancı* (Refiğ, 1963), *Suçlular Aramızda* (Erksan, 1964), *Gurbet Kuşları* (Refiğ, 1964), *Haremde Dört Kadın* (Refiğ, 1965), *Karanlıkta Uyuyanlar* (Göreç, 1965) ve *Bitmeyen Yol* (Sağıroğlu, 1965) filmleridir. Bu merkezin çevresine de *Kırık Çanaklar* (Ün, 1960), D*enize İnen Sokak* (Tokatlı, 1960), *Yasak Aşk* (Ün, 1961), *Seviştiğimiz Günler* (Refiğ, 1961), *Acı Hayat* (Erksan, 1962), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Akad, 1962), *Şafak Bekçileri* (Refiğ, 1963), *Son Kuşlar* (Tokatlı, 1965), *Murtaza* (Başaran, 1965), *Murad'ın Türküsü* (Yılmaz, 1965), *Keşanlı Ali Destanı* (Yılmaz, 1965) filmlerini ekler. Bu filmler çerçevesinde Daldal, toplumsal gerçekçi sinemaya ilişkin şu saptamayı yapar: "Türk Toplumsal Gerçekçiliği, Türk Sinemasının Batılı örneklerinden fazlaca geri kalmış olmasının bir sonucu olarak, 1960 öncesinde sesini duyuramamış birçok modernist tema ve arayışın da eklektik bir birlikteliğidir" (Daldal, 2021, s. 14).

Ancak toplumsal gerçekçilik kavramı muğlak, tartışmalı bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Öncelikle toplumsal gerçekçiliğin bir manifestosu bulunmamaktadır. Üslup ya da biçim yönünden hareketle ilişkilendirilen yönetmenlerin ortak noktaları yoktur. Klasik anlatımdan ya da dönemin ticari sinemasının anlatımından kopacak bir farklılığa da gidememiştir. Bununla birlikte, bu filmler halkın sorunlarını perdeye taşıyan, gerçek meselelere eğilen de bir yaklaşım getirmiştir. Böylece 1960'lı yıllardan itibaren, Türk Sineması üzerine yapılan tartışmalar hararetlenmeye başlamıştır.

Yeşilçam'ın hem sayısal olarak film üretimindeki artışı hem de aynı yıllarda sinema sanatı üzerine yapılan sert ve ciddi tartışmalar bu döneme damgasını vurmuştur. *Susuz*

Yaz (Erksan, 1963) Berlin'de Altın Ayı ödülünü alarak Türkiye'ye ilk uluslararası ödülü getirmiş, Türk Sinemasının en önemli eserleri de bu tarihlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Esen'e (2010, s. 73) göre bu dönemin en önemli özelliği "sinema üzerine düşünce üretimidir". "Sinema neyi anlatmalıdır?, Nasıl anlatmalıdır?, Türk Sineması nasıl olmalıdır?, Bize özgü film olabilir mi?" soruları ilk defa bu dönemde sorulmuştur.

Toplumsal gerçekçi filmler hem sayısal olarak bir akım oluşturmaya yetecek düzeyde değildir hem de ana akım sinemanın anlatımından oldukça farklı bir biçim sunamamıştır (Esen, 2010, s. 73). Karadoğan (2018, s. 146) ise "bu filmlerde yer alan toplumsalla ilişkili 'özün' temsil biçiminin, Yeşilçam filmlerindeki gerçeklik temsilinin problemleri konusunda yoğun şüphe duyulmasına yol açtığını" vurgular. Scognamillo (1988, s. 10) da ihtilalle başlayan bu yeni dönemin, gerçekçiliği bir öz/biçim sorunu olarak ele aldığını ve daha bilinçli bir şekilde meseleye yaklaştığını vurgulamaktadır. Ona göre bu dönemdeki değişim, gerçeğin sadece toplumsal endişelere odaklanan konular seçilmesiyle değil aynı zamanda 1950'lerde halledildiği düşünülen biçim sorununu da yeni denemeler/deneylerle irdelemesi açısından önemlidir.

Bir yandan Türk Sineması sayısal olarak ivme kazanmış, Türk filmleri içeride büyük bir pazar oluşturmuşken, bir yandan da Türkiye'nin sorunları üzerine eğilen, toplumun dertlerine, gerçek meselelerine odaklanmaya çalışan filmler üretilmeye başlanmıştır. Ancak aynı dönemde sinema eleştirmenleri Türk filmlerinin sanatsal açıdan oldukça geride kaldığını ifade etmiş, Türk filmlerini Batı'daki filmlerle karşılaştırarak eleştirmişlerdir.

Gelenbevi (1962, s. 5), Türk Sinemasında birçok şeyin yerli yerinde olduğunu ancak filmlerin yapmacık kaldığını, gerçekçilikle alakası olmadığını öne sürerek, bunun arkasında yatan sebebin bir üslup sorunu olduğunu ifade eder. Burada üslup terimini stille eş anlamlı olarak kullanmaktadır. Stilden kastı da film biçimidir. Filmlerin tıpkı, Yunan'dan bu yana gelen mimari düzenlemelerde, Rönesans resminde ya da modern edebiyatta olduğu gibi sonu "izm" ile biten keskinlikte bir film biçimine sahip olması gerektiğini savunur.

Gevgilili (1962, s. 3) 1962 yılında Türk Sinemasının artık sona geldiğini, sinemacıların meğer söyleceyecekleri tek bir sözlerinin kalmış olduğunu ve bunu söyleyip

çekildiklerini, artık kendilerini tekrar etmekten başka bir şey yapmadıklarını, sinema dışında her yerde konuştuklarını ve gelecek nesillere bırakacakları tek iyi şeyin de piyasadan çekilmek olduğu eleştirisi yapar. Kakınç'a (1962, s. 7) göre de Türk Sinemasının önemli yönetmenleri Osman Seden, Memduh Ün gibi isimler az sayıda nitelikli film üretebilmekte, filmlerinde bir söz söylememektedirler. Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz gerileme dönemine girmiştir. Hindistan gibi ülkeler bile gerçek sinemacılar çıkarmış ve bu isimler Batı'da isimlerini duyurabilmişken Türk Sineması yerinde saymaktadır.

1960'lı yıllarda sinema üzerine yapılan tartışmalar sırasında Türk Sinemasının Batı'daki örneklerle karşılaştırılmasına ilişkin bir yazı dizisi hazırlayan Refiğ (1965a, s. 7-8), "Çin Halk Cumhuriyeti'nde İtalyanların *L'Eclisse* (1962, Antonioni) gibi bir filmi çekmeleri mümkün olamaz" örneğinden yola çıkarak sinema filmlerinin içlerinden çıktıkları toplum ve kültürün bir sonucu olduklarını vurgular. Bu nedenle de Türk Sineması üzerine yazanları, Türk filmlerini burjuva ölçütlerine göre yargıladıkları için suçlar.

Bu dönemde sinema üzerine artan yoğun ilgi ve tartışmalar ekseninde yeni dergiler ve yayınlar ortaya çıkmış, farklı gruplaşmalar, kümeleşmeler meydana gelmiş, Türk Sineması enine boyuna tartışılmıştır. Karadoğan'a (2018, s. 151-152) göre alanı etkileyen en önemli olayların başında Türk Sinematek Derneği'nin kurulması gelmektedir. Türk Sinematek Derneği, Türk Sinemasını eleştirirken onun sadece kendi ölçütlerine göre değerlendirilmesine karşı çıkarak, sanatsal olarak evrensel değer ölçütlerine göre değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Türk Sinematek Derneği'nin eleştirilerine karşı Halit Refiğ (2019, s. 41) ise toplumsal gerçekçilik "akımına" 1960 ihtilalinden bağımsız bakılamayacağını ifade ederek, "27 Mayıs hareketinin bir halk hareketi değil, bir aydınlar hareketi" olduğunu, "yeni bir batılılaşma çabası" olduğundan dem vurarak Türk Sinemasındaki toplumsal gerçekçi hareketi de bir batılılaşma ve aydınlar hareketi olarak görmektedir. Buna karşılık Refiğ'in deyişiyle bu "akım" ya da hareket Batı'ya benzemeyen bir taban üzerinde gerçekleşmiştir.

Türk Sineması Batı'daki ya da Sovyetler Birliği'ndeki gibi bir ekonomik ve politik altyapıdan farklı bir düzene sahip olduğundan sinema üretim pratiği de bu ülkelerden farklı bir şekilde gelişmiştir. Ayrıca Batı'daki sanat filmleri ticari filmlere kıyasla çok daha ucuza mal edilebilmektedir. Ancak Türkiye'de bu tarz filmleri finanse edebilecek bir iktisadi eğilim bulunmamaktadır (Refiğ, 2019, s. 42).

1965 yılından itibaren, Daldal'ın (2021, s. 9-10) özellikle altını çizdiği şekilde, Adalet Partisi'nin iktidara gelmesi ile "solcu" toplumsal gerçekçilerin iş bulamama endişesiyle karşı karşıya kalması tehdidi ortaya çıkmıştır. Böylece toplumsal gerçekçilik halktan kopuk, Batı özentisi bir yaklaşım olarak değerlendirilmeye başlanır. 1965 yılından itibaren başlayan eleştirmenlerle yönetmenler arasındaki kavganın neticesinde, bir döneme damga vuran toplumsal gerçekçi sinema artık görmezden gelinmeye başlanır.

Gelenekçiler Türk Sinemasını halkın beğenisine paralel olarak gelişmesi gereken bir sinema olarak tanımlarken, Türk Sinematek Derneği ise bu görüşün tam karşısında tavır almış, gelişmişlik/azgelişmişlik olarak konuya yaklaşarak Yeşilçam'ın anlatı kalıplarını sürdüren ticari üretimleri yok saymış, modernist bir tutum takınarak sanat sineması üzerine vurgu yapmıştır (Karadoğan, 2018, s. 159).

Karadoğan (2018, s. 164) toplumsal gerçekçiliği politik ya da toplumsal tavrın sanat üzerinde hakimiyet kurduğu bir yaklaşımla, kişinin sanatçı olarak özerkliğini de ilan ettiği bir eğilim olarak ele alır. Bu kararsız görünen tavır bir yandan modernist bir eğilim taşırken, diğer yandan da bunu gerçekleştirecek güce sahip olmadığı görünümü vermektedir. Buradaki ikilik modernist ya da toplumsalcı eğilimler arasındaki gerilimi de körüklemiş, Türk Sinematek Derneği'nin toplumculuğa vurgusunu arttırmasına sebep olmuş, bu vesileyle Türk Sinematek Derneği, sanat sinemasını değerli yapanın toplumculuk olduğunu öne sürmüştür.

1960'lı yıllardan itibaren filmlerin anlatı dünyaları kendi içlerinde bir öznellik inşa etmeye başlamış, bu öznel bakış üzerinden dış dünyayı anlamaya çalışmıştır. Böylece öznel bakış açısı, sinemanın modernizmini desteklemiştir, filmler de kendi dünyalarının öznelliğini keşfettikleri ölçüde modernist bir yapı kazanmışlardır (Karadoğan, 2018, s. 97). Bu dönemde siyasi, ekonomik ve toplumsal olarak kitlesel eğitimin yaygınlaşması, kitlesel iletişim ve kültür; sanayileşme, şehirleşme, göç, çekirdek ailenin ortaya çıkışı ve

kapitalist sistemle birlikte yükselişe geçen tüketim kültürü, devlet merkezli ekonomik sistemin yerini alırken, sınıflar arasındaki farklılıkları da genişletmiştir. Nitekim, bu modernleşme hareketinin son halkası da 1980 askeri darbesi olmuştur. Bu tarihten itibaren Türk toplumu depolitize edilmiş, ekonomi özelleştirilmiş, Türkiye küresel kapitalist sisteme entegre olma yoluna girmiştir (Arslan, 2011, s. 102).

Ticari sinema ile ona karşı gelişen yeni eğilimlerin olgunlaşması 1960'lı yılları bulmuştur. Toplumsal gerçekçiliğin geleneksel sinemadan sapma girişimi ve açtığı gedik, yeni eğilimlerin ve yeni film yapma biçimlerinin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Bunların başında da politik söyleme sahip, yerleşik melodram özelliklerinden ayrılmaya eğilimli bir anlayış gelmektedir (Karadoğan, 2018, s. 192).

Yeşilçam'ı 1960 başlarına kadar 10 yıllık bir sinema olarak gören Refiğ (2019, s. 93-94), Yeşilçam'ı bir taraftan bir halk sineması, diğer taraftan da ulusal bir sinema için zemin hazırlığı olarak tarif etmektedir.

Refiğ'in (2019, s. 92) halk sineması ve ulusal sinema şeklinde ayırdığı kavramların arkasında şu farklılıklar yatmaktadır: Halk sineması, Türk halkının sevdiği hikayeleri anlatan, halkın beğendiği yıldızlara yer veren, o dönemde tutulan müzikleri kullananan bir hüviyete sahiptir. Bunun neticesinde de birbirine benzeyen filmler ve bir yıldız sistemi doğmuştur. Bu nedenle de bu devrin göze batan özelliği yapımcı ya da yönetmenlerden ziyade "Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Sadri Alışık" gibi oyunculardır. Bu sinemanın getirmiş olduğu sorun ise yabancı filmlerin taklit edilmesi ve ulusal kimliğin büyük ölçüde kaybedilmesi olmuştur.

Akerson (1968, s. 8-9) ise ulusal sinema savunucularını oldukça sert bir şekilde saldırmıştır. Ona göre ulusal sinemayı savunanların argümanları geçersizdir. Ulusal sinemacılar sinemanın Batı ürünü olduğu ve Türk Sinemasıyla karşılaştıralamayacağı, Asya tipi üretim tarzı, kültür sömürgeciliği ya da Karagöz gibi oyunlar üzerinden geçmişe sarılmaktadır ve böylece de "Yeşilçam'da çevrilen garabetleri ulusal bir film diye yutturmaya" kalmakta, bu şekilde de sinemada "yeni"ye karşı koymaktadırlar.

Halk sineması kavramına ilişkin 1965 yılındaki yazısında Kakınç (1965, s. 14) ise rastlantı sonucu bir film gereğinden çok izleyici bulmuşsa, o filmin kopyalarının,

benzerlerinin bir sonraki yılın modasını yaratmasını eleştirerek, "halkın istediği buradan çıkar mı" sorusunu sormaktadır. İyi film kriterinin halkın ilgi göstermediği film olarak algılandığından yakınarak iyi bir filmin aslında ilgilisiz kalmayacağını, bu ilgisizliğin filmin iyi olmadığını gösterdiğini öne sürer.

Buna karşılık ulusal sinema ise, halk sineması ve Batı özentiliğine karşı konumlanmış, bunlara tepki olarak 1966 yılından itibaren güç kazanmaya başlayan, bilinçli bir yaklaşımı temsil etmektedir. Ancak ne halktan ne de devletten destek alamadığı için *Haremde Dört Kadın* (Refiğ, 1965), *Sevmek Zamanı* (Erksan, 1965), *Kuyu* (Erksan, 1968) ve *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Refiğ, 1969) gibi filmlerle sınırlı kalmıştır (Refiğ, 2019, s. 93).

Bu karmaşanın ortasında Türk Sinematek Derneği yeni bir sinema için yeni bir alternatif sunmuştur: *Seyyit Han* (Güney, 1968) ve *Umut* (Güney, 1970) filmleriyle başlatılan devrimci sinemayı Esen şu şekilde tanımlar:

> …ticari gösterim şansı olmayan dünya ve Avrupa sanat sinemasının özgün örneklerinin gösterimini yapan, sinema ve kapitalist sistem üzerine eleştirel yaklaşımlı toplantılar ve konuşmalar düzenleyen grup, Devrimci Sinema tezini savunmuştur. Yeşilçam ve Holywood'un uyuşturucu sineması yerine toplumdaki sınıfsal çatışmaları sergileyen, ezilen sınıfların haklarını savunan, geri kalmışlığın ve yoksulluğun sorgulandığı, gelişmiş bir dil kullanan sinema… (Esen, 2010, s. 74).

Sinema Türkiye'de yönetmenler ve senaristler tarafından sıklıkla bir "entrika sanatı" olarak ele alınmıştır. İnandırıcı olmayan olayların peşpeşe sıralanmasıyla izleyici "mekanik bir ilgiye zorlanmıştır". İkinci bir yöntem olarak da yönetmenler sıkıştıkları yerlerde "vur-kır" tekniğini, yani karşılarındaki düşmanları sayısal olarak döven, öldüren bir olaylar sıralanışını kullanırlar. *Seyyit Han* (Güney, 1968) ise bu tekniklerden, özellikle de entrika tekniğinden uzak durmuştur. Buna karşılık bu kadar sade bir hikayeye sahip, böyle bir filmin, ilgiyi ayakta tutan en önemli ögesi, dramatik yapıdan bile önce mekanlarındaki tercihlerdir. Yılmaz Güney'in kendi köyünde, Çukurova'da seçtiği mekanlar film karakterlerinin kişiliğine tamamen oturan, sinemanın görsel yanını öne çıkaran dikkat çekici bir yaklaşımdır (Kutlar, 1968, s. 5-7).

1970'li yıllar, 1965 yılından itibaren, Yeni Sinema, Genç Sinema gibi dergilerin de ısrarlı bir şekilde, yeni bir sinema anlatımı getirecek, toplumun eğitilmesini sağlayacak

yeni bir hareketi teşvik etmiştir. Devrimci sinema olarak anılan bu hareketi Esen (2010, s. 133) şu şekilde aktarmaktadır:

> Yılmaz Güney'in ve onun izindeki Genç Sinemacılar'ın ortaya çıkardıkları, gerçekçi olmayı amaçlayan o güne kadar yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler yapımcılar tarafından finanse edilmek istenmedikleri için, daha doğrusu yapımcı müdahalesiyle karşılaşmak istemedikleri için, yönetmenlerin kendi bulup buluşturdukları paralarla gerçekleştirdikleri, söyleyecek sözü olan filmlerdir.

Bu politik eğilim, yeni bir sinema anlayışını da beraberinde getirmiştir. Yeşilçam'ın alışılagelmiş anlatımından sapmaya yönelik iki farklı tür 1970'li yıllara damgasını vurmuştur. Bu ayrımı Karadoğan (2018, s. 193) şu şekilde ifade etmektedir:

> Geleneksel olandan sapma bir yandan politik film yapma biçimiyle ortaya çıkarken bir yandan da cinselliğin erotik/pornografik bir biçimde temsili aracılığıyla iki farklı kutba bölünmüş gibidir. Bu iki kutbun belirginleşmesi yerleşik sinema geleneği tarafından bastırılanın geri dönüşü olarak değerlendirilebilir. Bu bölünme içerisinde sinema alanı 70'li yılların ortasından itibaren belirli bir oranda daralmaya uğramış, sinemanın izleyici profili ve film yapım süreci de bu daralmadan etkilenmiştir. Sinemanın politik karakteri, 1960'1arın politik bağlılığa sahip; ancak adlandırılmış belirli bir ideolojiyle tanımlanmayan sinemasına karşılık 70'li yılların daha net politik bağlılıklar ve referanslar taşıyan sinemasının ortaya çıkmasıyla daha da netleşmiştir (Karadoğan, 2018, s. 193).

Bu dönem aynı zamanda televizyonun kitlesel olarak yaygınlaştığı dönemdir. Televizyon günde birden fazla film sunması nedeniyle ekonomik, evden çıkmayı gerektirmediği için pratik, iyice özensizleşmiş Türk filmlerine karşı yabancı dizi ve filmlere yer vermesi dolayısıyla daha cazip ve giderek sertleşen politik iklimde sokakların durumuna karşı daha güvenli olması nedeniyle sinemaya ciddi bir rakip olarak ortaya çıkmıştır Esen (2010, s. 134-135).

> Böylece sinema salonları, asıl izleyicisi olan kadınları ve çocukları televizyona kaptırmıştır. İşte bu nedenlerin bir araya gelmesi, sinema salonlarının boşalması ve ticari sinemanın krize girişiyle sonuçlanmıştır. Yapımcıların her zaman can simidi olan güldürü filmleri bile çarkın dönmesinin sürekliliğini sağlayamamaktadır. O zaman yapımcılar, hedef kitlelerini değiştirerek hızlı göçün kentlere sürüklediği, evinden ve eşinden uzaktaki erkeklere yönelmiştir. Güldürü filmlerine cinsel ögeler ve çıplaklık ekleyerek. onların cinsel açlığından yararlanabileceklerini keşfetmişlerdir (Esen, 2010, s. 135).

Esen'e (2010, s. 136) göre 1970 yılındaki *Umut* (Güney, 1970) filmiyle birlikte Yılmaz Güney'in izleyicisi kitlesi de değişmeye başlamıştır. Vur-kır filmleri yerine toplumsal içeriğe sahip filmlerle daha entelektüel bir kitleye hitap etmeye başlayan Yılmaz Güney,

Arkadaş (Güney, 1974) filmiyle Yeşilçam'ın önemli bir kalıbını kırmıştır. Kopukluklar ve karışıklıklarla sarmalandığı düşünülen film yapısı aslında bir "izlenimler bütünüdür" ve Yeşilçam'ın "melodrama kaçan klasik dram yapısını" kırmıştır. Bununla birlikte filmdeki politik mesajlar karakterin ağzından, diyalog yoluyla verilmektedir.

Bu filmlerin ardından Yılmaz Güney'in hapisteyken senaryolarını yazdığı, ilki Zeki Ökten, ikincisi ise Şerif Gören tarafından çekilen *Sürü* (Ökten, 1978) ve *Yol* (Gören, 1982) filmleri Erksan'ın *Susuz Yaz* (Erksan, 1963) filminden sonra Berlin Altın Ayı ve Cannes Altın Palmiye gibi iki prestijli ödülü Türkiye'ye kazandırması açısından da dikkat çekicidir. Yılmaz Güney'in başını çektiği bu yeni anlayış, Türk Sinemasında farklı eğilimlerin de önünü açmıştır.

Karadoğan, 1970'li yıllardaki bu politik filmleri birinci ve ikinci sinemalara olan karşıtlıkları bakımından üçüncü sinemayla da ilişkilendirmektedir. Buna göre:

> Birinci ve İkinci sinemayla karşıtlık sadece endüstriyel anlamda değil, aynı zamanda sinematografik araçların kullanımında da ortaya çıkmalı, geleneksel sinematografi yeni biçimlerde yeni anlatım olanakları yaratarak kullanılmalıdır. Özellikle özdeşleşme yaratacak, klasik anlamda sinematografi kullanımından uzak durulmalı ve bu araçlar klasik sinemanın özdeşleşme mekanizmasını yani devrime zarar veren ideolojiyi taşıyan biçimi tersine çevirerek, izleyiciye gerçekleri gösterecek biçimde ele alınmalı; sinematografi de bu sinemanın temel amacına uygun olarak toplumsal çelişkileri, iktidar ilişkilerini ve ideolojik farklılıkları ortaya çıkaracak biçimde düzenlenmelidir (Karadoğan, 2018, s. 206-207).

Bu filmlerdeki anlatıma ilişkin farklılaşmayı Karadoğan şu şekilde ifade etmektedir:

> Bu filmlerde özdeşleşme geleneksel olarak filmin diegetik dünyasında kurulan olay örgüsünün yol açtığı güçlü duygusal bağlılığı yerleşik toplumsal ilişkileri görünür kılmak için kullanan bir mekanizma olmaktan uzaklaşarak, bu filmlerde var olan ilişkiler uzamının oluşturduğu iktidarın sınıfsal niteliğinin görünür kılınmasına yönelik olarak düzenlenmiş ve hakim toplumsal temsil biçimlerinin bu filmlerde aşınmasına yol açmıştır (Karadoğan, 2018, s. 207-208).

Benzer şekilde Oran (1973, s. 24), sinemadaki değişimi Yılmaz Güney filmlerinden örnekler. Güney, Yeşilçam'da sıklıkla karşılaşılan, alışılagelmiş film konularını, en ağdalı melodramları alıp yeni bir biçimde sunmuştur. Güney'in *Baba* (Güney, 1971) filminin konusu tam Yeşilçam'lıktır ancak film, görüntü düzenlemesi, oyuncuların performansı ve yönetmenin becerisiyle Yeşilçam'a farklılık getirmiştir. Filmde son

derece gerçekçi bazı sahneler bir yandan Yeşilçam'ın kalıplarını kırmış, bir yandan da nitelikli bir sinemayı seyircisine kabul ettirebilmeyi başarmıştır.

Aynı yılların önemli filmlerinden *Gelin* (Akad, 1973) için de Coş, (1973, s. 50) filmin Türk Sinemasının en gerçekçi örneklerinden birini sunduğunu, bununla birlikte mizansen kullanımı bakımından Türk Sinemasının en yetkin filmlerinden biri olduğunu ifade etmektedir.

Bu örnekler, Türk Sinemasının yeni arayışlar içinde olduğunun somut göstergesidir. Sinemacılar, alışılmış kalıpları kırmaya çalışmakta, en azından yeni denemelerde bulunmaktadır.

Karadoğan (2018, s. 211-213) Türkiye'deki politik filmleri beş kategori altında inceler. *Gelin* (Akad, l973), *Düğün* (Akad, l973), *Zavallılar* (Güney ve Yılmaz, l974), *Açlık* (Olgaç, 1974), *Bedrana* (Duru, l974), *Yatık Emine* (Kavur, l974), *Askerin Dönüşü* (Ökten, l974), *Köprü* (Gören, 1976), *Derviş Bey* (Gören, 1978), *Yusuf ile Kenan* (Kavur, 1979), *Düşman* (Ökten, 1979) gibi dolaylı politik filmler; *Umut*, (Güney, 1970), *Kızgın Toprak*, (Tuna, 1973), *Endişe* (Gören, 1974), *Kara Çarşaflı Gelin* (Duru, 1975), *Merhaba* (Arca, 1976), *Kanal* (Kıral, 1978), *Sürü* (Ökten, 1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Kıral, 1979), *Adak* (Yılmaz, 1979), *Yol* (Gören, 1981) gibi mesafeli politik filmler; *Arkadaş* (Güney, 1974), *Diyet* (Akad, 1974), *Bir Gün Mutlaka* (Olgaç, 1975), *İzin* (Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık* (Duru, 1975), *Maden* (Özkan, 1978), *Demir Yol* (Özkan, 1979) gibi doğrudan politik filmler; *Acı* (Güney, 1971), *Ağıt* (Güney, 1971), *Irmak* (Akad, 1972), *Gökçe Çiçek* (Akad, 1972), *Cemo* (Yılmaz, 1972), *Kuma* (Yılmaz, 1974), Fırat 'ın Cinleri (Yurtsever, 1978) betimleyici politik filmler ve *Yarın Son Gündür* (Güney, 1971), *Dayı* (Gülgen, 1971), *Canım Kardeşim* (Eğilmez, 1973), *Umut Dünyası* (Önal, 1973), *Babalık* (Gülgen, 1974), *Cemil* (Gülgen, 1975), *Deli Yusuf* (Yılmaz, 1975), *Bekçiler Kralı* (Seden, 1975), *Canavar Cafer* (Gürsu, 1975), *İki Arkadaş* (Gören, 1976), *Taksi Şoförü* (Gören, 1976), *Yarınsız Adam* (Jöntürk, 1976), *Babanın Suçu* (Gülgen, 1976), *Çöpçüler Kralı* (Ökten, 1977), *Cemil Dönüyor* (Gülgen, 1977), *Kan* (Jöntürk, 1977), *Akrep Yuvası* (Gülgen, 1977), *Kibar Feyzo* (Yılmaz, 1978), *Köşeyi Dönen Adam* (Yılmaz, 1978), *Derdim Dünyadan Büyük* (Gören, 1978), *Bizim Aile*

(Orbey, 1978), *Mağlup Edilemeyenler* (Yılmaz, 1979), *Gazeteci* (Uçanoğlu, 1979) gibi popüler politik filmlerdir.

Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren yapılan filmler ve tartışmalar da göstermektedir ki Türk Sineması büyük kopuşlar olmasa da Yeşilçam anlatımının dışına çıkmaya çalışmış, bunu da toplumsal gerçekçi filmler, ulusal sinema ya da politik filmler üzerinden denemiştir. 1970'li yıllar ticari sinemanın da gerilemeye başladığı yıllardır. Bu dönemi Esen (2010, s. 159-160) "karşıtlıklar dönemi sineması" olarak ele alır. Bir yanda Yeşilçam'dan sapma eğilimi gösteren filmler ile bunun karşısında Esen'in deyişiyle "sömürü çarkına alet olmayı kabullenmiş" ticari ve sinema ve onların dönemdeki en yaygın türleri olarak da "seks filmleri", "güldürüler" ve "kostüme avantür" filmler yer almaktadır.

Televizyonun yaygınlaşması, bununla birlikte özellike şehirlerde Amerikan kültürünün hakim olmaya başlaması ve televizyon vasıtasıyla Amerikan dizilerinin izleyici üzerindeki etkisiyle birlikte yapımcılar orta-üst sınıf erkek izleyici kitlesini hedef alarak aksiyon ve seks filmlerine yönelmiştir ki bu filmler de Yeşilçam'ın geleneksel özelliklerini ve örüntülerini taşımaktadır (Arslan, 2011, s. 101-102).

Türk Sinemasının konvansiyonlarının oluşumuna ilişkin tespitler bu sinemanın kökenine inme ihtiyacını hissettirmiştir. Bu nedenle çoğunlukla sinemanın, Türk temaşa sanatları, Doğu'ya ait anlatı kalıpları, halkın istek ve arzularını dikkate alma, Karagöz, meddah, gölge oyunu ve orta oyunu gibi kaynaklardan etkilendiği düşünülmüştür. Batı temsil tarzlarının tersine Karagöz, meddah ve orta oyunu gibi geleneksel temsiller icra ve üretim koşullarının gizlenmediği, izleyicinin öykü karakterleriyle özdeşleşemediği, yabancılaşma etkisi sağlayan bir tarza sahip olduğu düşünülmüştür. Buna karşılık Karadoğan, (2018, s. 88-90) sinemanın özelliklerini açıklama konusunda bu yaklaşımın yetersiz olduğu görüşündedir. "Metinsel sistemin bir parçası olarak izleyici geleneksel sanatlarda özdeşleşmeyi düşünce üzerinden sağlarken, Yeşilçam sinemasında bu, anlatı yapısının ve olay örgüsünün dayandığı neden-sonuç ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkar".

Hayward (2012, s. 178) gerçekçiliği, "hayatı olduğu gibi betimlemeye çalışan, 19. yüzyıla ait bir edebiyat ve sanat hareketinden gelmesini" de vurgulayarak filmlerin

görsel olarak fiziksel dünyayı kaydetmeleri nedeniyle, gerçekçiliğin üretilmesinin doğal bir aracı olarak görüldüğünü belirtir.

Özdeşleşmeyi sağlayan ikinci unsur ise bu gerçekçiliktir. Gerçekçiliğin sağlanabilmesi için iki mekanizma vardır. Birincisi klasik gerçekçi metinlerde var olan anlatı yapısıdır. Metinde yer alan bütün olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlanır. Filmlerin temaları bireysel düzeyde aktarılır. İkinci mekanizma ise gerçekçiliğin işleyişine ilişkindir. Gerçekçilik, metnin, toplumsal konvansiyonlarla uyuşmasıyla ilgilidir (Karadoğan, 2018, s. 91-92).

Burada şunu da belirtmek gerekir. Klasik anlatımın gerçekçilik anlayışı, zaman zaman diğer anlatım tarzları tarafından saldırıya uğramıştır. Örneğin Peter Wollen (1986) *Le Vent d'Est* (Godard, 1970) örneği üzerinden, Godard'ın anlatı geçişliliğini tamamen ortadan kaldırdığı, özdeşleşmeye saldırdığı, kurgunun yerine gerçeği koyduğundan hareketle, konvansiyonların nasıl parçalandığını ve anlamın farklı şekillerde nasıl inşa edilebildiğini gösterir.

Bu durum bir yönüyle toplumsal konvansiyonlarla da ilgilidir. Batılı bir yönetmen, Batı'da ortaya çıkmış konvansiyonlara, Batı'lı bir yaklaşımla saldırmaktadır denilebilir. Wollen'in Hollywood'un yedi günahına karşı olarak gösterdiği sanat sinemasının yedi erdemi, klasik anlatımın kodlarına doğrudan bir saldırıdır. Buna karşılık Türkiye Doğu anlatılarından beslenmiş, edebiyatını, şiirini, oyunlarını ağırlıklı olarak Doğu anlatıları tarzında kurmuştur.

Sözen (2009, s. 134) Doğu anlatılarının, Batı'daki gerçekçilikle örtüşmediğini öne sürer. Batı gerçekçiliğinde "oluşun sonsuz çeşitililiği teke indirilmekte, dolayısıyla tesadüf, mucize gibi durumlar dışarıda bırakılmaktadır". Doğu anlatıları kendine özgü bir gerçekçilik algısıyla inşa edildiğinden, çatışmadan arındırılmış bu dünyalarda dramaya yer yoktur. Bu nedenle Doğu anlatıları epik bir biçimde yapılanmıştır. Böylece olağana karşılık olağanüstü olma durumu doğallaşmıştır. Bu olağanüstülük sayesinde kahramanlar istedikleri an istedikleri yerde olabilirler. Bu nedenle de kuklacının elindeki iplere bağlı kuklalar, minyatür ve Karagöz figürlerinden farklı değillerdir. Sözen'e göre (2009, s. 137) Yeşilçam dönemi anlatıları, Türk kültürünün anlatısal göreneklerini yeniden üretmektedir.

Bu bakımdan konvansiyonlardan sapma girişimlerinin sıklıkla tökezlediği kısımlardan birinin de toplumsal, kültürel arka planda yattığını söylemek mümkündür. Sinemacılar anlatılarını sözler üzerine kurmakta, sinemanın kendine özgü anlatım aygıtları ise geri plana itilmektedir. Türkiye'de sinemacılar ve sinema eleştirmenleri, Türk Sinemasının önündeki en büyük engel olarak çoğunlukla sansürü öne sürmüşlerdir.

Türk Sinemasında üretilen filmler ve bunların nitelikleri üzerine yapılan tartışmalarda sıklıkla vurgulanan konulardan biri de sansür meselesidir. Sinemanın toplum üzerindeki sorumluluklarını ve görevini tartıştığı yazısında Aziz Nesin (1960, s. 9), Türk sinemacıların en büyük bahanelerinden birinin sansür olduğunu vurgulayarak bunu eleştirir.

Ufuk (1959, s. 5), 1959 yılındaki yazısında, Türk Sineması'nın geri kalışı olarak gösterilen ögelerden sansürün gösterilmesine karşı çıkarak Franco sansürüne rağmen İspanya'da yapılmış nitelikli filmlere göndermede bulunur. Türk Sinemasındaki sorun sansür, malzeme eksikliği, oyuncu ya da yabancılarla rekabet değil, ülkede sinemacı bulunmamasıdır. Bundan kastı da sinemacının sinemayı sinemasal terimler içinde düşünen, anlatacaklarını bu ortamın koşulları ve tekniğine göre kotarabilen kişiden bahsetmektedir. Denebilir ki Ufuk'un Türk Sinemasında sorun olarak gördüğü şey, Türk Sinemasının anlatımıdır.

1966 yılında Sinematek Derneği'nin düzenlemiş olduğu az gelişmiş ülkelerde sanatsal duraklamanın masaya yatırıldığı açık oturumda Duygu Sağıroğlu, Türkiye'nin tanınırlığı ve sinemasının sanatsal olarak ilerlemesinin karşısındaki en büyük engellerden birinin sansür olduğunu vurgular. Cahiers du Cinéma yazarı ve Fransız Yeni Dalgası'nın yönetmenlerinden Jean Douchet ise sansürün Fransa da dahil her yerde olduğunu vurgulamaktadır. Bununla mücadelenin yolu olarak da sinemacının başvurabileceği hilelerdir. Sinemacı gerçekleri her zaman olduğu gibi göstermek zorunda değildir. Gerçekler ve sorunlar alegoriyle, simgesel anlatımla da güçlü şekilde aktarılabilir ki Docuhet'nin İran Sineması üzerine verdiği örneklerde, İranlı bazı yönetmenlerin sansür tarafından engellenmesi imkansız, buna karşılık İran toplumunu oldukça etkili bir şekilde yansıtabilen filmler yaptıklarını gösterir (Douchet, 1966, s. 50-51).

Aynı şekilde Michel Delahaye (1967, s. 23), bir yıl sonra yapılan bir başka açık oturumda Truffaut'nun "sansür yoktur" sözüne atıfta bulunarak, sansüre rağmen de bir şeyleri ifade etmenin alternatif yolları olduğunu vurgular.

Türk Sinemasının nitelikleri bütün bu toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasi gelişmeler, kendi geleneksel sanat anlayışından gelen etkiler, İslamlaşmanın etkileri, sansür ve devlet baskısı gibi etkenlerle yoğurulmuştur denilebilir. Sinemanın poetikası, anlatım, olay örgüsü yapısı ve öykü dünyaları üzerinden geleneksel sinemanın anlatı yapısını, bilgi hiyerarşisinin nasıl sağlandığını ve anlatı dünyalarının nasıl kurulduğunu inceleyerek geleneksel sinemanın temel nitelikleri üzerine konuşulabilir.

Ancak 1980'li yıllara kadar, Karadoğan'ın (2018) da vurguladığı gibi, Yeşilçam'ın kurumsal anlatımının dışına çıkmaya çalışan ya da çıkan filmlerin sanat sineması olarak değerlendirilebilmeleri mümkün olmamakla birlikte, klasik anlatıma daha doğru örnekler oldukları görülmektedir.

Yeşilçam'ın film dili ve anlatılarını Batı anlatılarındaki örneklerden ya da klasik anlatımdan ayıran temel farklılık Yeşilçam anlatılarının meydana getirdiği devamsızlıklar ve kopukluklardır. Gerçekçilik ile ilgili sorunlarla Yeşilçam başa çıkmayı denemek yerine onu doğallaştırmış, gerçekçilik dışı bir yaklaşım üretmiştir (Arslan, 2022, s. 215-216).

Dublaj ve Türkleştirme (bedensizleşme), melodram yordamı, kalıplaşmış karakterler; tipler, klişe; daha önce yapılmış filmleri kopyalayan olay örgüsü kullanımı, tahmin edilebilirlik, aynı mekanların çok filmde kullanılması, mizansenin tipleştirilmesi, sinematografinin zayıflığı (*matteur-un-scene* gibi, anlatım amaçlı ya da arter stil değil, endüstriyel, alışılagelmiş kullanım) Türk Sinemasının genel niteliklerini belirlemiştir.

> Gerçekçilik ve yanılsama dışılık arasında salınan Yeşilçam metinleri dublaj yardımıyla kotarılmaktaydı. Çoğunlukla görsel devamsızlık ve aksaklıklarla kalmayıp tutarsız ve kopuk anlatıları da perdeye getiren yönetmenler, hikaye anlatımında görsel dilin eksikliklerini telafi için dublaja ya da üst üste dublaja yaslanıyordu. Kısıtlı dekor ve sahnelere dayanan geleneksel tiyatro formları gibi, görsel problemleri sözlü dille aşıyorlardı. Bu çözümler beraberinde anlatı şablonları ve oturmuş formüllerin tekrarına dayalı türsel pratikler de getirmekteydi (Arslan, 2022, s. 201).

Coşkun Şensoy (1965, s. 11), 1965 yılındaki yazısında Türk Sinemasını bir dönme dolaba benzetir. Yazısında nitelikli filmleri, bir başka deyişle toplumsal gerçekçi ya da modernist eğilime sahip filmleri şu şekilde tanımlar. "Bu dönme dolap, her cinsten insanın kol gezdiği, çocukların gönül eğlendirdiği ve kayık salıncaklarının göklere uçurulduğu bir bayram yerinde dönmektedir. Bir mantar tabancasının ani patlayışı, bu düzenin akışını kolayca değiştiremez".

Demektedir ki, Yeşilçam'ın endüstriyel dinamikleri içinde aykırı seslerin filizlenme şansı bulunmamaktadır. Türk Sineması 1960'lı yıllardan beri yapılan tartışmalarda özellikle modernist eğilime yakın olan taraflarca tek sesli bir sinema olarak eleştirilmiştir. Buna karşın Arslan (2022, s. 310) Türk Sinemasının tür geçişleri ve melodramatik yordamla birlikte Türkleştirme zemini üzerinden "hayal" ve "özenti"yi bir araya getirdiğini iddia eder. Buradaki hayal ve özenti, Karadoğan'ın da vurgulamış olduğu hem Türkiye'nin kendi köklerinden beslenen hem de Batı'ya öykünen ikilikli yapısından kaynaklanmaktadır.

1970'li yıllar, Türk Sinemasının dünyaya açıldığı dönemdir. 1970 yılında *Umut* (Güney, 1970) filmiyle başladığı kabul edilen süreç, *Yol* (Gören, 1982) filminin Cannes film festivalinde aldığı büyük ödülle zirveye ulaşmıştır. Takip eden dönemde *Hazal* (Özgentürk, 1981), *Ayna* (Kıral, 1984), *Pehlivan* (Ökten, 1984), *Anayurt Oteli* (Kavur, 1987), *Muhsin Bey*, (Turgul, 1987), *Hakkari'de Bir Mevsim* (Kıral, 1988), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Başaran, 1989) gibi birçok film önemli uluslararası ödüller almıştır (Dorsay, 1995, s. 8).

Aynı zamanda 1980'li yıllar Yeşilçam'ın da çöküşe geçtiği yıllardır. Askeri darbeyi takip eden ilk yıllarda film sayısı ciddi bir rakamda kalsa da 1980'lerin ikinci yarısından itibaren düşmeye başlayacak, 1990'lı yıllarda da Yeşilçam çözülüp yok olacaktır. Ancak bu 1980'li yıllardan itibaren Türk Sineması anlatımında önemli değişiklikler, sonraki dönemleri, özellikle de 2000 sonrası Türk Sineması ve bununla beraber ortaya çıkacak olan Yeni Türk Sineması adıyla alınacak olan eğilimin de tohumları bu dönemde atılacaktır.

12 Eylül darbesiyle birlikte ülkede özgürlükler kısıtlanmış, üniversitelerin özerkliği Yükseköğretim Kurulunun denetimine alınmış, sendikalar kapatılmıştır. İnsanlar

politikadan uzaklaşmış, özellikle 1980 öncesinin yoğun politik tavrına karşı, başka alanlara yönelmiş, kendi kabuklarına çekilmişlerdir. Dorsay'a (1995, s. 13) göre Özal dönemin anahtar terimi de-politizasyondur. İnsanların topluma, toplumun yararına, idealizme yönelme isteği kırılmış, toplumun yerini birey, toplumsalın yerini bireysel, kamusal çıkarın yerini de bireysel çıkar almıştır.

Darbe, toplumsal sorunları merkezine alan sinemanın önüne bir set çekmiş, sinemacılar yasaklara karşı bireysel filmlere yönelmiştir. Filmler genellikle sanatçıların yaratım sorunları, yönetmenlerin sinemasal bunalımları ve kadınların kadın olmalarından kaynaklı sınırlanmışlıklarını konu edinmiştir. Ticari filmlerin kadına bakışı Yeşilçam geleneğini devam ettirirken, diğerleri bu konuyu daha gerçekçi ele almış, bunun sonucunda da iyi kadın-kötü kadın kalıpları kırılmıştır (Esen, 2010, s. 180-181).

Yine aynı dönemde, Yeşilçam geleneğinin dışında kalan film türleri ve ögeleri sinemaya girmeye başlamıştır. Gerçeküstü, fantastik, düşsel ögeler, *Adı Vasfiye* (Yılmaz, 1985), *Aaaah Belinda* (Yılmaz, 1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Yılmaz, 1986), *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (Yılmaz, 1987), *Arkadaşım Şeytan* (Yılmaz, 1988) gibi filmler döneme damgasını vurmuştur (Dorsay, 1995, s. 20).

Bir yandan da zaten ekonomik bunalım içindeki Yeşilçam, darbe sonrası dönemde ekonomik avantajlarını hızlıca yitirmiş, bunun yerine video şirketlerinden finansman almak durumunda kalmış, bu kaynaklar da 1990'lı yılların başında tamamen kurumuş, özel televizyonların da gelmesiyle birlikte Yeşilçam, silinip gitmiştir (Dorsay, 1995, s. 16).

Arslan (2022, s. 316) geç Yeşilçam olarak adlandırdığı 1980 sonrası dönemde iki ana eğilime dikkat çekmektedir. Bunlardan birincisi video pazarı için yapılan popüler filmler, ikincisi de özdüşünümsel (*self-reflexive*) filmlerdir. Bir yanda aile melodramları, aksiyon-avantürler ve romantik komediler gibi toplumsal cinsiyet sorunlarını da konu alan popüler filmler çekilmekteyken diğer yandan "kadın filmleri" denilen cinsellik ve toplumsal cinsiyet meselesine daha gerçekçi yaklaşan filmler çekilmektedir. Darbe sonrası dönemde geleceğe dair tükenen umutlardan da kaynaklı olarak bu yönetmenler kendilerini ve film yapımını analiz eden yeni bir türün doğmasına sebep olmuşlardır.

Türk Sinemasının özdüşünümselliğini Karadoğan (2018, s. 257), Türk Sinemasının değişmeye başladığının bir işareti olarak görmektedir. Zira bu yaklaşım gerçekliğin yeni bir biçimde tanımlanmasını gerektirmektedir. Türk Sineması, geç bir tarihte de olsa, bilinçli bir şekilde ilk defa kendi kurmaca doğasını sorgulamaya başlamış, bu sorunu modernist bir biçimde ele almıştır. Bu yaklaşımla birlikte Türk Sinemasında öznellik, sinemasal üslubun bir parçası haline gelmiştir ki bu süreç geleneksel kendini yansıtmadan, modernist kendini yansıtmaya geçişin de bir göstergesidir.

Bu dönemdeki kadın filmlerinin dışında, *Gökyüzü* (Çetin, 1986), *Su da Yanar* (Özgentürk, 1986), *Anayurt Oteli* (Kavur, 1987), *Dolunay* (Kaygun, 1987), *Üçüncü Göz* (Oğuz, 1988), *A Ay* (Erdem, 1988), *Filim Bitti* (Özkan, 1989) gibi filmlerde psikolojik ögelerin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bunun yanı sıra gerçeküstü ögeler, rüyalar, hayaller anlatıda kendilerine yer bulmuş, anlatıcı anlatının akışına müdahalelerde bulunmaya başlamış, filmlerdeki gerçek anlatılar, filmlerin içindeki anlatılarla iç içe girmeye başlamış ya da filmlerdeki gerçek anlatı, farklı bakış açılarının müdahaleleriyle zayıflatılmıştır. Bu filmlerin bazılarında ödipal süreçlerin vurgulanması, bu filmlerde metaforların kullanılmasına ve simgesel anlatımın güçlenmesine sebep olmuştur (Karadoğan, 2018, s. 262).

Böylece çok anlamlılık yaratabilecek, katmanlı, karakterlerin psikolojik özelliklerine yoğunlaşan, anlatı stratejilerini dönüştüren yeni bir anlayış Türk Sinemasına hakim olmaya başlamıştır. Filmler kendi üretim süreçlerini ifşa ettikçe, aktif bir izleyici talep etmiş, filmin kendine özgü yaratmış olduğu dünyayı bozmuş, *fabula*nın inşasını güçleştirmiştir.

Karadoğan (2018, s. 277), 1980'li yıllardaki kendini yansıtan ya da özdüşünümsel filmlerin, önceki dönemlerden farklı olarak gerçekliği zedelemeye yönelik bilinçli bir tavır geliştirmeleri nedeniyle önemsemektedir. 1980'li yıllardaki sinema, klasik anlatıma karşı modernist eğilimi destekleyen çok sayıda örnek barındırmaktadır.

Tüm bu gelişmelere rağmen, 1980'ler aynı zamanda Türk Sinemasının çöküş sürecine girdiği, finansman kaynaklarını kaybettiği, salonlarının büyük Amerikan dağıtım şirketleri tarafından ele geçirildiği yıllardır. Türk Sinemasındaki dönüşümün, belki de bir geçiş sürecinin yaşandığı bu önemli dönemde, Türk Sineması hem salonlarını hem

de umudunu yitirmeye başlamıştır. Bu kriz döneminde eski sorunlara yenileri eklenmiş, video ve televizyon hakim konuma gelmiş, salonları boşaltan aileler geri dönmeyecek şekilde televizyon karşısına kitlenmiştir. Bu dönemin tam da ortasında Burçak Evren Türk Sinemasının durumuna ilişkin şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

> Daha önceki yıllarda, buna benzer bir krizin doğurduğu sevimsiz durumları hep birlikte yaşamıştık. Öyle ki, günümüzün en etkili sanat/eğlence aracının gösterildiği loş salonlar, bu tanımlamayla alay edercesine genç bedenlerin törpülenip sağlıksız ve yararsız bir boşalmanın tatmin edildikleri görüntüyle doyuma ulaştıran evler haline gelmişti. Böylesine bir olaya neden olmak istemeyenler ise, ya kapılarına kilitlerini vurmuşlar, ya da sinema salonlarını yedek parça dükkanlarına dönüştürerek bu alandan çekilmek zorunda kalmışlardı (Evren, 1984, s. 4).

1990 yılına gelindiğinde Türk Sineması artık Türk filmi diye alay edilen, bir daha eski görkemli günlerine dönmesi pek de mümkün görülmeyen, salonların Amerikan filmleri tarafından işgal edildiği, tarihin sayfalarında kalmış bir sinema izlenimi vermektedir.

Türk Sinemasının gelişimine biçimsel yönden bakıldığında, bu çalışmanın da merkezinde yer aldığı üzere, Türk Sinemasında filmin üç boyutuna; anlatım, olay örgüsü yapısı ve anlatı dünyasının nasıl kurulduğuna daha yakından bakmak gereklidir.

2.4.1 Türk sinemasında anlatım

Anlatım bir filmdeki tüm bilgi akışını yöneten, bilgiyi manipüle eden, işleyen, bu yönüyle de bir filmin stilinden, karakterlerine ve anlatı dünyasına kadar onun kurulmasını ve izleyici tarafından yorumlanabilir hale gelmesini sağlayan sistemdir. Branigan'ın (bkz. s. 77) şeması hatırlanacak olursa anlatım, karakter, tetikleyici olay, serim, çatışma, konumlandırma gibi alanları kontrol eder, yönetir. Filmden çıkarılacak anlam, bu konuların izleyici tarafından yorumlanmasıyla ortaya çıkar. Anlatım, bilginin ne kadarlık kısmının izleyiciye verileceği, bu bilginin ne kadar güvenilir olduğu, bilginin nesnelliği ve öznelliği ile bilgi aktarımının hangi sinemasal araçlarla işlenerek sinema konvansiyonlarından sapmalar gösterdiğini, filmlerin yapısal özelliklerini ve sınıflandırılmalarını da sağlar. Bu nedenle sanat sineması anlatımı (*art cinema narration*), klasik anlatımdan, farklı özellikler taşımaktadır. Benzer şekilde tarihçiler, sinemayı dönemlere ayırırken bu biçimsel özelliklerden yararlanırlar. Örneğin 1940'lı yıllar Amerikan Sineması ile 1960 ya da 1980 sonrası dönemler anlatım yönünden

önemli farklılıklar taşır. Bu çalışmada da Türk Sineması ile Yeni Türk Sineması arasındaki farklılıklar aranırken anlatım özelinde ne gibi farklılıklar olduğuna bakılacaktır. Bu nedenle de Yeşilçam'da bilgi akışının nasıl ve hangi tekniklerle yönetildiği önem kazanmaktadır.

Yeşilçam'ın beslendiği iki ana kaynaktan birincisi savaş sırasında Türk sinemalarında yoğun biçimde boy gösteren melodram türündeki Mısır filmleri, ikincisi ise küresel ölçekte dünya sinemalarında yer eden, çok daha fazla türe sahip, Amerikan Sinemasıdır. Tek başına olmasa da Yeşilçam'ın beslendiği en yaygın tür ise melodramdır (Yıldırım, 2015a, s. 39).

1940'lı yıllardan itibaren yüzden fazla Mısır filmi Türkiye'de gösterime girmiş, özellikle Anadolu'yu etkisi altına almıştır. Mısır melodramlarıyla birlikte film içerikleri kırsalda yaşayan alt sınıf izleyicilerin zevklerine göre tasarlanır. Müzikal türün özelliklerini de taşıyan bu filmler, müzikallerden farklı olarak Bollywood ve Yeşilçam'da da benzerlerine rastlanan olay örgüsünden bağımsız, seyirlik ve yan atraksiyonlar sağlayan bir niteliğe sahiptir. Bu yönüyle de anlatı devamlılığını sekteye uğratırlar (Arslan, 2022, s. 113).

Melodram türü Yeşilçam'ın kurucu öğesidir (Arslan, 2022, s. 149). Arslan, melodramları bir yandan geleneksel Türk sanatlarından beslenmiş, aynı zamanda da Türkleştirme işlevini yerine getiren bir tür olarak, bir yandan da önce Mısır sonra da Amerikan Sineması'na olan özentilik üzerinden değerlendirilir. Melodramlar kurucu öge olmasının ve geleneksel Türk Sinemasının anlatı yapısını derinden etkilemesi bakımından Yeşilçam filmlerini anlamak için önemli ipuçları barındırır. Bu türün niteliklerine ilişkin Arslan (2022, s. 219) şöyle demektedir:

> Yeşilçam ayrıca melodramatik yordamın şu nitelikleriyle sarılmıştır: kaygan ve evrilen bir kategoridir, bir hayalet türdür; sansasyonel ve spektaküler, duyusal ve anlamlıdır; devrim veya faşizme doğru akış gösterebilir; ikircikli ve simbiyotiktir; saldırganca büyüse de öte yandan diğer türlerle bir arada var olur; kutsal sonrası dünyaya dini bir çerçeveyi yerleştirirken saf ve masum bir geçmişe dair bir nostaljiyi içerir; orta sınıf ahlakıyla iç içe geçmiş bir şekilde sonu gelmez iyi-kötü kavgasını sahneye koyar; ulusu oluşturan sokaktaki erdem sahibi insanın (başka deyişle soylu vahşilerin) hayali cemaatine hizmet eder; bu açıdan basma kalıptır; tanınma talep etmesi ve bastırılanın dönüşüyle yer etmiş olsa da romantizm ve fantazi diyarında yaşanabilir bir demokrasi miti sunar; dramatik anlatıdaki

> dümen kırmaları kadar sunduğu temaşa ve atraksiyonlarla duygusal tepkilere oynar; çelişkili ve karmaşık benliklere sahip karakterler kurmaz, bunun yerine çelişkileri, tipler ve bireysellikler üzerinden, basmakalıp karakterlerin farklılaşması yoluyla sahneye koyar; bireyselliğin bu yönü, perdedeki varlığıyla ayrı ayrı bireysellikleri ifade eden Yeşilçam yıldızlarına çok yarar; esas oğlan-esas kız-kötü karakter üçgenini barındırır; dramatik ve seyri yüksek yüzleşmelerle işler; bu anlamda entrikalar, oyunlar ve katı engellere yer verir; işleyişinde yoğun duygulanım ve eylem diyalektiği, gerilme ve rahatlama dengesi bulunur, son olarak entrika ve engellerin bertaraf edilmesiyle çözülür (Arslan, 2022, s. 219).

Abisel'in (2005, s. 73) aile filmlerine yönelik ifadeleri de benzer özellikler taşımaktadır. Aile filmlerinin öyküleri eski Türk romanları ile güncel popüler romanlara dayanmaktadır. Bununla birlikte Abisel Amerikan melodramlarının etkisinin de çok önemli olduğunu vurgular. Yeşilçam, bu melodram türünün özelliklerini yerli kültürel değerlerle uyumlu olacak şekilde yeniden tasarlamıştır.

Bu dönem filmlerinin ortak özelliklerinden bazıları filmlerin dublajlanması, seslendirmenin filmlerin aktörleri yerine dublaj sanatçıları tarafından yapılması, dublaj yapılırken senkronun kayması, senaryo kaynaklı uyumsuzluklar, duyguların teatral mimiklerle ifade edilmesi, acının ya da sevincin aşırı bir vurguyla verilmesi, iyi ve kötü karşıtlığına dayalı bir olay örgüsü, saf iyilik ve saf kötülüğün izleyici tarafından ön kabulü, "dram ya da trajediye giden yolların sürekli kapanarak film anlatısının çözüme sorgusuz sualsiz ulaşması" ve açık uçlu metin ihtimalinin ortadan kalkmasıdır (Arslan, 2006, 186-197).

Türk Sineması teknik ve ekonomik yetersizliklerden ötürü dublaja yönelmiş, bunun sonucu olarak da aktörleri, dublaj sanatçılarının seslendirmesi doğal bir hal almıştır. Bu sayede zaman ve teknik güçlük içeren sesin set ortamında kaydı yerine bu işlemin stüdyoda yapılması önemli bir kolaylık sağlamıştır. Elbette bu durum filmlerin gerçekçiliği açısından bakıldığında sorunlu gözükmektedir. Bununla birlikte karakterler gri tonlara sahip değildir. Geleneksel sinema bazı türlerde şablonlar, tipler kullanmış, bazı filmlerde de karakterleri ak-kara karşıtlığı seviyesinde ele almıştır. Abisel (2005, s. 79) aile filmlerini anlatırken, güldürülerde çatışmanın zengin kentli aile ile fakir taşralı aile arasında başlayıp, meselenin filmin sonunda tatlıya bağlandığını vurgular. Zengin ailelere karşı takınılan olumsuz tavrın açıklaması da verilmez. Zenginlerin yaptıkları sebepsiz kötülüklerin sebepleri verilmediği gibi karakter seviyesinde de yeterli veri

yoktur. Yoksullar sevecen, sıcak bir ortamda yaşamaktadır. Bu durum genellikle filmlerin hedef kitlesi olan yoksul kesimleri rahatlatmaya çalışmak olarak değerlendirilir.

Güldürünün yanında dram ve melodram türlerinde de benzer bir şema kullanılmaktadır. Abisel (2005, s. 98), çoğu Türk filminin anlatım biçimini, belli kalıpları yineleyerek sunduğunu gösterir. Bu şema aşağıdaki gibidir:

1. Genç kızla erkek karşılaşır ve çoğu kez ilk görüşte birbirlerine aşık olur;
2. Entrika, rastlantı, sosyo-ekonomik koşullar vb. nedenlerle sevgililer ayrı düşer,
3. Sevgililerin başından binbir şey geçer -kör, sağır ya da kötürüm olabilirler- çeşitli ilişkiler içinde sürüklenir ama hep kavuşmaya çalışırlar,
4. Yanlışlıklar düzelir ve evlenirler ya da ölürler. (Abisel, 2005, s. 99).

Oh Olsun (Eğilmez, 1974) filminde Burhan Usta, kızı Alev ile birlikte fabrikatör Fehmi Haznedar'ın fabrikasında çalışan bir ustabaşıdır. Alev, genç ve alımlı bir genç kızdır. Namuslu, ekmeğini kazanmaya çalışan, muhafazakar giyinimli (filmdeki zengin kesime kıyasla) bir kadındır. Fehmi Haznedar'ın çocukları ise babalarından çekinen, üniversitede okuyan gençlerdir. Bununla birlikte üçü de haylaz, babalarının isteklerini yerine getirmeyen tiplerdir. Kardeşlerden Ferit, zamparadır. Okumak yerine babasından gizlice kızlarla gününü gün etmektedir. Ancak Fehmi Bey kardeşlerin bütün foyalarını ortaya çıkarır ve onları fabrikasında işçi olarak çalıştırmaya karar verir. Böylece üzerlerine mavi gömlekleri geçirip fabrikanın yolunu tutarlar. Ferit fabrikadaki ilk iş gününde kantinde yemek yiyen Alev'i gördüğü anda kadına tutulur. Ancak elbette babasının bu ilişkiye onay vermesi mümkün değildir. *Bizim Aile* (Orbey, 1975) filminde ise eşlerini kaybetmiş olan Yaşar ve Melek evlenirler, her ikisinin de çocukları arasında bir çekişme de böylece başlamış olur. Ancak bunlar yoksul ailelerdir ve Abisel'in tarif ettiği gibi sevecen, anlayışlı, değer bilen onurlu kişilerdir. Zaten bu durum da filmin sonunda ailelerin bütünleşmesi açısından beklenti oluşturma işlevini üstlenir. Bununla birlikte filmin asıl öykü arkı bu defa yoksul aile çocuğunu canlandıran Tarık Akan'ın yine Ferit ismiyle bu defa Itır Esen'in canlandırdığı, yine Alev ismindeki zengin kızı üzerine kurulmuştur. Fakir Ferit ile zengin ama gururlu ve asil Alev salaş bir kafede tost yiyerek mutlu iken, zengin baba Saim Bey doğum gününde kızına son model bir spor

otomobil hediye eder. Çatışma da işte bu karşıtlık üzerine kurulur. Nihayet izleyicinin beklentisi yine zengin kız ile fakir oğlanın kavuşması üzerine kurulmuştur.

Bu temel şemanın ötesinde birçok Yeşilçam filminde anlatımın nasıl işlediğine, bilginin nasıl iletildiği çerçevesinden bakmak geleneksel sinemanın anlatı yapısını anlamak açısından daha önemli ipuçları sunabilir. Her iki filmde dramatik ironi yaratacak şekilde izleyicinin bilgi hiyerarşisinde en üstte olmasına olanak tanıyan bir yapıya sahiptir. İzleyici *Oh Olsun* filminde Burhan Usta'yı onurlu, gururlu, çalışanların sevdiği ve saydığı biri, Alev'i namuslu, korkusuz ve edepli bir kadın olarak, Ferit'i zampara, Fehmi Bey'i ise sert ve disiplinli biri olarak tanır. Karakterler izleyiciye kıyasla daha az bilgi sahibidir. Fehmi Bey usta başından memnun ancak onun dertlerini anlamaktan uzaktır. Ferit ve Alev'in karakterleri birbirlerine uzaktır. Ancak izleyici açısından bakılacak olursa Alev, halkın genel değerlerini temsil etmekte, Ferit ise zengin çocuğu olduğu için bu değerlerden uzak, küstah ve züppedir. Filmin olay örgüsü de Ferit'in aşık olmasıyla birlikte dönüşümünü, yoksul kesimin yanında yer almasını, kararlılığıyla kardeşleri ve babasının da onun yanına geçmesini sağlayacak bir dizi olayda başı çekmesini sağlar.

Bizim Aile filminde de bu defa zengin Alev ile fakir Ferit aşk yaşamaktadır. Ancak Alev'in babası bu aşka onay vermez. İkisi ayrı dünyaların insanlarıdır. İzleyici yine karakterlerden daha fazla bilmektedir. Alev'in Ferit'in evine yerleşme kararı alması, izleyicide hali hazırda ekonomik sıkıntı yaşayan birleşmiş ailenin daha büyük bir sıkıntıya gireceği beklentisini oluşturur. Üstelik Alev'in babası intikam almak için yanında çalışan Ferit'in babasını işten çıkarır. Aile böylece büsbütün bir bunalımın içine çekilir. Ancak Yaşar geri adım atmaz. Burada yaratılan beklenti de iki aile arasındaki rekabette Yaşar'ın tavrı dolayısıyla ailelerin de kaynaşmasının önünün açılması şeklindedir.

Her iki filmde de karakterler ait oldukları sınıfları temsil etmenin ötesinde karakter özelliği göstermezler. Psikolojik boyutları yoktur. Öykü, karakterlerin ağzından, sanki onlar birer anlatıcıymış gibi aktarılır. Bu durumu Antik Yunan'daki kullanımıyla *diegesis* olarak adlandırabilmek mümkündür. Tıpkı o dönemde bir anlatıcının sahneye çıkıp bir öyküyü anlatması gibi geleneksel Türk Sinemasında da öykü, karakterlerin

ağzından anlatılır. *Oh Olsun* filminde işçilerin sıkıntılarını, Burhan Usta'nın ağzından duyarız. Fehmi Bey ile çocukları arasındaki ilişki de aynı şekilde diyaloglar üzerinden aktarılır. Bizim Aile filminde Sami Bey ile kızı arasındaki ilişkinin düzeyi, Alev'in Ferit'e bu ilişkiyi açıklamasıyla verilir. Sami Bey ile kızı arasındaki karşıtlık da yine Sami Bey'in kızına aldığı spor arabayı gösterirken Alev'in cümlelerinde açığa çıkar: "Bunca yıldır anlamadın mı baba. Paranı sevmiyorum. Paranla satın aldığın şeyleri ise hiç sevmiyorum… benim senden istediğim bu değil, bir tatlı söz, bir sıcak bakıştı". *Küçük Hanımefendi* (Saydam, 1961) filminde bilgi, karakterlerin diyalogları üzerinden dağıtılır. İzleyici olan biteni konuşmalar üzerinden öğrenir. Filmin açılışında bir adam kumar borcunu ödeyemeyince intihar eder. Onun bütün borçları da Ömer'e kalır. Bu anlatım biçimi dönemin ana akım sinemasının neredeyse bütün örneklerinde görülmektedir. Bu bakımdan *diegetik* anlatım terimini yapısalcılardan farklı olarak, öykü dünyasının içinde olan bitenler değil de, Antik Yunan'daki anlamıyla kullanarak, öykülerin sinemasal tekniklerden ziyade, öykü için anlatıcılar -romanlar gibi- vasıtasıyla anlatıldığı söylenebilir.

Özellikle 1960'lı yılların ortasından itibaren Türk Sinematek Derneği'nin başını çektiği eleştirmenlerin yazılarında Türk Sinemasının neredeyse bütünüyle bir ticari sinema olduğu vurgusu yapılmıştır. 1966 yılındaki yazısına Türk Sinemasının bütünüyle bir ticari sinema olduğu yönündeki ifadesiyle başlayan Tansuğ (1966, s. 33), yine de bu sinemanın belli bir anlatım aracı niteliğini de kazandığını vurgular. Ancak Türk Sinemasının anlatımı açısından sinema ortamının stilistik ve teknik ögeleri ana aktörler değil, yardımcı araçlardır sadece.

> Görüntüye düşen görev sürekliliği yapma bir biçimde sağlayan sözün kişilerini tasvir etmekten öteye geçmiyor. Sinema söz anlatımının egemenliğinde kalıyor böylece. Eski temaşa düşünüşünün söze geniş ölçüde dayanan nitelikleri yerli sinemada da belli bir rol oynuyor. Statik bir görüntü mekanizmasıyla elde edilen çatıyı süsleyip hareketlendiren söz oluyor öncelikle. Türkçenin kıvrak, diri ve özel bir tada sahip olan yapısında görsel bir sanata kolaylıkla katılan çok şey var. Sinemanın kolayca söz sanatının egemenliğine girdiği ve bunun yıllarca sürüp günümüze kadar ulaştığı görülüyor. Başlangıçta tiyatro oyuncularının sözlü oyunları perdeye aktarışlarında görülen bağlılık sinemacı tiplerin ortaya çıkışından sonra da karanlık dublaj salonlarında varlığını sürdürüyor. Yerli sinema'da sessiz çağın yeterince yaşanmamış olması görüntüsel sinema dilinin yerleşmesinde başlıca eksiklerden biri olarak duyuluyor (Tansuğ, 1966, s. 33).

Sinema tekniğinin yerine sözlü anlatımın ağırlıkta olması, mizansen, nesneler ve tip kullanımındaki eğilimlerin de dönüşmesine sebep olmuştur. Diyaloglar da bu sistemin parçalarından olsa da sözle anlatımın baskınlığı sinemanın hareketli, değişken olan mekanizmasına karşı koymaktadır. Bu nedenle de görsel bir sanat kendi unsurları tarafından engellenmiş olmaktadır. Normalde mekan, nesneler ve insan, birbirini tamamlayan anlamlı bir bütünü oluşturmalıyken, Türk Sinemasında bu ögeler tek tek, aralarında organik bir bağ bulunmadan parça parça kullanılmaktadır (Tansuğ, 1966, s. 33).

Türler üzerinden yapılan bu değerlendirmeler ve Yeşilçam anlatılarının ortak özelliklerini oluşturan bu nitelikler elbette her film için geçerli değildir. Bu yıllar aynı zamanda Türkiye'nin önemli yönetmenlerinin ortaya çıktığı, sinema üzerine düşünülen, kafa yorulan, ulusal bir sinema ya da "bize has bir sinema" idealinin de ortaya çıktığı yıllardır.

Bu döneme ilişkin Karadoğan (2018, s. 116) Türk Sinemasında öznelliğin ilk örneğinin Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmiyle verildiğini söyler. Filmin başında, kepenkteki boşluk ve belirsizlik hali hem klasik anlatımdan sapmaya neden olan hem de Türk Sinemasının modernist yaklaşımına öncülük eden bir anlatımı meydana getirmektedir. Karadoğan (2018, s. 115) Kanun Namına filminde, Nazım Usta'nın sığındığı tamirhanedeki delik vasıtasıyla izleyicinin dahil olduğu "anlatının öznelleşmesinin de ilk hapsedildiği yer" olduğunu söyler. Buradan yola çıkarak bu hapsedilmişlik halini, "klasik anlatının kalıplarından sıyrılma çabası olarak görmek, anlatının Türkiye sinemasındaki modernist sürecinin de görünümüdür" şeklinde vurgular.

Karadoğan buradan yola çıkarak, Türk Sinemasının bazı filmlerinin modernist eğilimler gösterdiğini belirtir ve bu filmler Yeşilçam'ın genel anlatımına aykırı çabalar içine girmişlerdir. Karadoğan (2018, s. 146-147), 1960'lı yıllardan itibaren Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin "karamsarlık, metafizik sorunlar, bireysel yalnızlık, toplumsal çevre ve birey arasında kurulmaya çalışılan denge, yabancılaşma, iletişimsizlik, dayanışmanın kaybolması, anti-emperyalizm, Batı karşıtlığı gibi temalarla" modernist, aykırı bir sinema arayışında olduklarını belirtir. Bu dönemde yapılan bazı filmleri de örnek olarak gösterir. Bunlar

Denize İnen Sokak (Tokatlı, 1960), *Aşka Susayanlar* (Tuna, 1964), *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (Heper, 1966), *Yasak Sokaklar* (Tuna, 1965), *Sevmek Seni* (Tuncer, 1965), *Bozuk Düzen* (Dormen, 1965), *Güzel Bir Gün İçin* (Dormen, 1965), *Sevmek Zamanı* (Erksan, 1966) gibi filmlerdir.

Bu bakımdan bahsi geçen bu aykırı eğilimin örneklerine daha yakından bakmak faydalıdır. Bu filmlerin anlatımı nasıl meydana getirdiği, bilginin aktarılmasında ve hiyerarşisinde nasıl stratejilerin izlendiği, olay örgüsü yapılarının nasıl kurulduğu ve anlatı dünyalarının nasıl işlendiğine bakmak, geleneksel sinemadaki anlatı yapısını anlamak için önemli veriler sağlayabilir.

Sevmek Zamanı (Erksan, 1966), Türk Sinemasının en aykırı görünen filmlerindendir. Yağmurlu ve kasvetli bir günle başlar. Halil, bir eve girer, girdiği evde genişçe bir odanın bir duvarında bir kadın portresi asılmıştır. Adam portreye bakmadan içeri girer ve karşısındaki perdeleri açar. İçerisi gün ışığıyla dolar. Abisel'in verdiği örneklerdeki gibi ilk bakışta aşk yaşanır. Halil ve tablodaki kadın birbirlerine bakmaktadır. Ancak durumdan da anlaşılacağı gibi bu aşk, diğer filmlerden farklıdır. Halil tablonun karşısına geçer, sigarasını yakar ve oturur. Mekanın sahibi gibidir. Bir sonraki sahnede evin gerçek sahibi, tablodaki kadın gelince mesele anlaşılır. Halil'in kim olduğu, neden eve geldiği gibi sorular diyalogla cevap bulur. Halil adada çalışan bir boyacıdır. Meral ise evin sahibesi, zengin bir kadın. Zengin ve fakir arasındaki temel çatışma konusu, Sevmek Zamanı filminde de yer bulmaktadır. Ancak Erksan, alışılmış şemanın dışına çıkmıştır. Duyguları vurgulamak için mizansen, sinematografi ve müzik gibi ögeleri yönetir. Karakterlerin duygularına, dünyalarına yakınlaşmak istediğinde oldukça yakın planlara geçer. Sinema tekniği minimum kullanımdan uzaklaşmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte olay örgüsünü ilerleten, filmde neler olup bittiğini anlatan başat öge diyaloglardır. Bu özellik az önce sayılan ticari film örneklerinde olduğu gibi değişmemektedir.

Aile filmlerini anlatırken Abisel (2005, s. 100), karakterler, onların hareketleri ve tavırlarının önceden hazırlanmış kuklaları anımsattığını vurgular. Karakterler düşüncelerini "uzun ve ağdalı diyaloglarla" aktarır. Ölüm ya da ihanet gibi durumlarda erkekler meyhaneye koşar, kırar döker, genç kızlar ise kendilerini yataklara atar,

yemeden içmeden kesilir. Psikolojik boyut olmadığı için karakterler iki boyutlu, yüzeysel ögeler olarak kendilerine yer bulmaktadır.

Sevmek Zamanı'nın ise hem tür konvansiyonlarından sıyrılmaya, hem de karakterlere üçüncü boyutu katmaya çalışmak konusunda ısrarcı bir film olduğu söylenebilir.

Karadoğan'ın (2018) yukarıda verdiği listedeki modernist eğilim taşıyan filmlerin tamamı 1960 sonrasıdır. Esen (2010, s. 72-73), 1950'ler ile 1960'lı yıllar arasındaki filmlerin çok büyük benzerlikler taşındığını, aralarındaki en belirgin farkın ise yeni anayasa ile gelen özgürlük ortamı ve eleştirel yaklaşım sunabilen filmlerin ortaya çıkabilmesi olduğunu ifade eder. Toplumsal gerçekçi diye anılan bu filmler, gerçek sorunlar üzerine yapılmalarının yanı sıra, Esen'e göre Yeşilçam'ın anlatım dilinden çok da ayrılmamaktadır. Bu bakımdan Esen, 1960'lu yıllarda yapılan filmlerin en önemli özelliğinin "sinema üzerine düşünce üretimi" olduğunu savunur.

Sinema üzerine başlayan tartışmalar ve düşünce üretimi, sinema çevrelerinin; yönetmenlerin, sinema eleştirmenlerinin Türk Sinemasının sorunları üzerine eğilmelerini getirmiştir. Bunun bir sonucu olarak Türk Sineması dünyayla, özellikle de Batı sinemasıyla karşılaştırılmış, ülkede sinemanın gelişmişliği bu karşılaştırma üzerinden yapılmıştır. Bu durum da Türk Sinemasının kökleri, Türk Sinemasının nasıl bir ülke sineması olması gerektiği ya da Türk Sinemasının Türk kültürüyle ve üretim tarzıyla ilgili soruları ortaya çıkarmıştır. Tartışılan sorunların başında senaryo yazımı ile ilgili sorunlar gelmektedir.

Sabit (1960, s. 12), Türk Sinemasının en önemli sorunu olarak senaryo yazarlığını ve konu seçimini göstermiştir. Ona göre Türk filmleri iyi konudan yoksundur. Bu nedenle de Türk filmleri aynı konular etrafında dönmekte, aynı şeyleri tekrarlamakta, hatta "daha filmin başlangıcında tümü seyredilmişçesine neler söyleneceği bellidir".

1960 yılındaki yazısında Türk Sinemasının anlatımıyla ilgili Devrim (1960, s. 12) şu ifadeleri kullanmaktadır: "Biz hala filmlerimizde mezarlıklara çiçek koymakla, kişileri hastane kapılarında bekleştirmekle kaatillerle, hapisane koşullarının dramiyle, yetim çocuğuyla aç-çıplak kalmış sözde anaların iniltileriyle, yine ağlamakla uğraşıyoruz".

Türk Sinemasının Kökenleri başlıklı yazısında Refiğ (1965a, s. 8-9), Türk toplumunun büyük kısmının "… toprak Allah'ındır, devlet onun vekilidir, toprakta çalışanlar kiracıdır, bu sebeple toprak kişilerin malı olmayıp belli ellerde toplanamaz" sistemiyle yaşadığını, bu nedenle sınıfların oluşamadığını, "ekonomisi talana dayanan, ataerkil ve kaderci" bir toplum olarak varlık bulduğunu ifade ederek, Batı'nın mantık düzeni ve burjuva gerçekliği yerine, içgüdülerini, duyguların ve heyecanların Türk insanında daha büyük yeri olduğunu vurgular: "Böyle bir topluma hitabedecek filmlerde mantık ve muhakeme hatalarının, tesadüflerin bolluğu, kahramanların idealize edilmesi, garip karşılanmamalıdır" demektedir.

Refiğ burada Türk Sinemasının kültürel köklerini ve geleneğini devam ettirdiğini vurgulamaktadır. Ancak burada tartışılması kültür ve gelenekler ile sinemanın anlatımı farklı şekillerde değerlendirilebilir. Sinema, teknolojisi dolaysıyla kendine özgü tekniklere sahip bir sanat dalıdır. Bu nedenle, sinemanın kendine özgü tekniklerinin yerli filmlerde ne ölçüde ve nasıl kullanıldıklarına da bakmak gerekir.

Gecelerin Ötesi (Erksan, 1960), Türk Sinemasında toplumsal eleştiriyi etkili bir şekilde kullanan ilk filmdir. Erksan bu filminde ortak sorunlardan hareket ederek, kişilerin psikolojik eleştirisi üzerinden toplumsal sonuçlara ulaşmaktadır (Scognamillo, 1965a, s. 11).

Film, daha ilk karesinde "Bu film 7 gencin hikayesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği bir devirde, aynı mahallelerde bu gençler de türedi." ifadesiyle açılır. Filmin konu edindiği mesele ülkenin içinde bulunduğu durum ve bunun insanların üzerindeki etkileridir. Bu yönüyle film toplumsal gerçekçiliğin ilk örneği olarak gösterilir. Bu özelliklerine karşı Gecelerin Ötesi'nin anlatımı, anlatıyı diyaloglar üzerinden açıklanarak ilerleten, klasik şemaları kullanan, karakterlerin iç dünyalarına mesafeli ve didaktik yapısıyla göze çarpmaktadır.

Scognamillo (1965a, s. 12) *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962) ve *Susuz Yaz* (Erksan, 1963) filmlerinde gerçekçiliği salt bir gerçekçilik olarak değil, dışavurumculuğa, hatta sembolizme doğru bir kayma olarak nitelendirmektedir. Scognamillo (1965b, s. 10), her iki filmde de ele alınan toplumsal konuların, toplumsal bir sonuca bağlanmasından çok

ana karakterlerin duygusal ilişkilerine bağlanan, toplumsal-kişisel bir sonuca ulaştığını ifade eder.

Özön (1965, s. 6), Türk Sinemasının gerçekçi bir anlayışı izlemesi gerektiği fikrinden hareketle şöyle demektedir:

> Günlük olayları bir filmin çerçevesine yerleştirirken, çok eski bir dram anlayışının etkisi altında, bunlara bir 'baş', bir 'orta', bir 'son', düşünülmekte, bu olaylar böylece dar bir kalıp içinde, önceden hesaplanmış şematik bir gelişmeye bağlanmaktadır. Oysa gerçek, bu çeşit kalıplara, şematik gelişmelere bağlanmayacak kadar zengin, çeşitli beklenmedik dönüş ve atılışlarla doludur; sürekli bir akış halindedir; parçalara bölünmiyecek kadar kesiksizdir. Bu 'filim hikâyesi düzmek' işinin gerçekle hiçbir ilintisi yoktur. Hele 'mutlu' ya da 'mutsuz' son gerçeğe tamamiyle aykırıdır (Özön, 1965, s. 6).

Özön'e (1965, s.7) göre ses, sinemanın temel ögesi değil, yardımcı ögesidir. Özön'ün burada ifade etmek istediği, bilginin öncelikli olarak görüntü marifetiyle aktarılması gerekliliğidir. Bilgiyi diyaloglarla aktarmak ise işin kolayına kaçmaktır.

Tansuğ'a (1959, s. 9-10) göre ise Türk Sinemasının yaşadığı en önemli sorun sinemacıların düşünme biçimidir. Zira çevresiyle haşır neşir olmayı becerememiş, içinde yaşadığı toplumu tam olarak kavrayamamış bir sanatçının karşılacağı ve karşılaştığı en büyük sonuç, eserlerinin ya tamamen mekanik hareketlerden ve konuşmalardan meydana gelmiş bir ürün ya da Batı filmlerine özenilmiş bir sahne düzeni oluşturmasıdır. Halbuki kendi yaşadığı toplumu kavrayan ve sinema sanatı konusunda kendini geliştirmiş sanatçılar başarılı bir form meydana getirebilirler. Ferdi üslubun ancak ortak bir üslupla anlam kazanacağını ifade ederek, Türk filmlerinin kendine özgü bir anlatımının olması gerektiğini vurgular.

Türk Sinemasının anlatımına ilişkin Evren (1973, s. 22) şu saptamayı yapmaktadır:

> …sinemamızda kullanılış tarzıyla görüntü tüm görsel sanatların kişi üzerinde bıraktığı anlatım, yorum ve etkileyicilik görevini yüklenememiş veya iyimser bir görüşle görüntü dilinin sinemadaki yeri işlevi gereğince saptanıp değerlendirilememiştir. Sinemamızın çoğu örneklerinde diyaloğun ve müziğin, görüntünün de ötesinde bir anlatım aracı olarak, kişilerin tiplemesinden olayların analizine kadar hissedilir bir egemenlik kurduğu görülmektedir. Her şey dialoglarla başlar, gelişir ve bi ter sinemamızda. Dialogların yetersiz olduğu yerde ise görüntü değil de müziğin çarpıcılığından yararlanma yolu seçilir. Yani sinemamız bu yönüyle adeta "laf ebeliğine" dayanan kendine özgü bir sinemadır (Evren, 1973, s. 22).

Türk filmleri, alışılagelmiş normdan defalarca sapma denemesinde bulunmuştur. Ancak bilgi akışını sözle sağlama geleneğinden kopamamışlardır. Bunun sonucu olarak sinema teknikleri, stil, minimum düzeyde kullanılmıştır. Stilin bu kadar zayıf kullanılması da karakterlerin tip olarak sunulması ve anlatı dünyalarının oldukça dar bir alana hapsedilmesini doğurmaktadır denilebilir. Ancak bu durum 1970'lerden itibaren değişmeye başlar. Daha sonra devrimci sinemanın merkezdeki ismi olarak gösterilecek olan Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* (Güney, 1968) filminin anlatımı, Türk Sinemasında stil kullanımında önemli sayılabilecek gelişmeler getirmiştir.

Seyyit Han, Türk Sinemasında mizansen ve sinematografik kullanıma ilişkin önemli bir gelişme sunmaktadır. Filmin karakterleri filmde kullanılan üç mekanla özdeşleştirilmiş, bu da hem görsel bir sanat olan sinemanın, anlatımını görsellik üzerine kurmasına olanak tanımış hem de izleyicinin filme olan ilgisini canlı tutmasını sağlamıştır. Filmin mekanlarından "türbe" sahnelerinde ağırlıklı olarak "baş ve ayrıntı çekimleri", "köy"le ilgili bölümlerde "boy çekimleri" ve son olarak "düzlük"le ilgili bölümlerde ise "uzak ve toplu çekimler" tercih edilmiştir ki bu tercihler filmin gerçekçiliğine ciddi bir katkı sağlamıştır (Kutlar, 1968, s. 8).

Mizansen ve sinematografiyle ilişkili bu tercihler, izleyicinin karakterle olan ilişkisini, özdeşleşme sürecini ve anlatı dünyasına bakışını şekillendirmektedir. Bu durumda bilgi akışı sözlü anlatımdan daha az yararlanmakta, duyguyu sinema stiliyle de iletebilmektedir. Güney'in daha sonraki filmlerinde de bu çaba göze çarpmaktadır. *Arkadaş*'ta Özön'ün de bahsettiği gibi Yeşilçam'ın entrikalarından uzaklaşır. Ancak ifade etmek istediğini -dönemin ileri düzeyde politize olmuş yayınlarında da görüleceği üzere muhtemelen bilinçli bir tercih olarak- didaktik bir şekilde yapmaktadır. *Seyyit Han*'ın tersine, sinema tekniği bu filmde minimuma inmiştir. Vur-kır ya da entrikalardan uzak durulmuştur ancak film mesajını tek taraflı bir konuşma gibi iletmektedir. Bu durumun bir benzerini *Yol* filminde görmek mümkündür. Ancak Yol, didaktik özellikler taşımasına rağmen epizodik özellikler de barındıran, mizanseni etkili bir şekilde kullanan ve karakterlerin psikolojik boyutlarını irdelemeye çalışan bir film olarak da öne çıkmaktadır.

Türk Sinemasının anlatımı 1990'lı yıllara gelene kadar kendine özgü bir dil sunmuştur. Bu dil, sözlü anlatıma dayalı, sinema tekniklerini minimum düzeyde kullanan, kalıplaşmış tiplerin, ak-kara karşıtlığının hakim olduğu, melodramatik yordamla etrafı kuşatılmış bir anlayıştır. Ticari sinemaya tamamen hakim olan bu nitelikler, dönemin endüstrisine rağmen bu kalıplardan sapma eğilimi gösteren çok sayıda filmle de doludur. Yukarıda bahsedildiği üzere henüz 1950'lerde *Kanun Namına*, *Yalnızlar Rıhtımı*, *Kamelyalı Kadın* (Sırmalı, 1957) gibi filmlerde bunlar denenmiştir. 1960'lı yıllardan sonra bu denemeler daha da sıklaşmış, sıklaşmakla kalmamış, ulusal sinema, halk sineması, milli sinema gibi adlarla kuramsallaştırılmaya da çalışılmıştır. 1960'lı yılların toplumsal gerçekçiliği öncelikle içerik yönünden ticari sinemadan ayrılarak, toplumun sorunlarına eğilmiş, yönetmenlerin kendi üsluplarını da oluşturmaya başladığı, sinema tekniklerinin daha etkili kullanıldığı bir süreci başlatmıştır.

Toplumsal gerçekçi filmler içerik olarak ticari sinemadan farklı sorunlara eğilse de anlatım Yeşilçam'ın standartlarından önemli bir kopuşu getirememiştir. Bu dönemde toplumsal gerçekçi filmler arasında sayılmayan ama modernist eğilimler taşıyan ve Türk Sinemasının genel anlatımına aykırı örnekler olarak Sevmek Seni, Sevmek Zamanı gibi filmler yapılmıştır. *Sevmek Seni, Aşka Susayanlar* ve *Sevmek Zamanı* gibi filmlerde melodramatik yordamın ve Yeşilçam anlatımının etkileri gözardı edilemese de anlatı devamlılığı gevşetilmiş, karakterlerin her ne kadar psikolojik boyutları sinemasal tekniklerle iletilemese de karakter inşasına doğru bir yol katedilmiş, bunların ötesinde ak-kara karşıtlığı gibi şemalar gözardı edilmiştir. Örneğin *Sevmek Seni* filmiyle ilgili *poetic realism* yakıştırmaları, karakterlerin dünyası dışındaki çevrenin göz ardı edilmesi, olay örgüsünün çevreyi gözardı ederek sadece baş karakterlere odaklanması ve bunun bir sonucu olarak da kronolojik zıplamalara imkan tanıması, ölü zamanlara yoğun bir şekilde yer vermesi, Yeşilçam'ın alışık olmadığı özellikler barındırmaktadır. Benzer şekilde *Yalnızlar Rıhtımı* ve *Sevmek Zamanı* filmlerindeki kasvetli atmosfer, yalnızlık ve umutsuzluk temaları da bu bakımdan dikkat çekicidir.

1980'li yıllara gelene kadar olan süreçte halkın politize olması, sinema üzerine yapılan hararetli tartışmaların da bir sonucu olarak Yeşilçam konvansiyonlarından kopma çabaları hız kazanmış, bunların bir birleşimi sonucu da politik filmler yaygınlaşmaya

başlamıştır. Türk Sinemasının önemli dönüm noktalarından biri olarak gösterilen *Umut*, kederli bir fon müziği eşliğinde, sabahın ilk ışıklarında, henüz daha cadde lambaları bile sönmemişken işe başlamış yol temizleme aracıyla açılır. Bir adam yerleri süpürmekte, bir sokak kebapçısı da belli ki biraz sonra gelecek müşteriler için ateşi yellemektedir. Dördüncü planda anlatının baş karakteri Cabbar, bir at arabasının üzerinde uyumaktadır. Temizleme aracı yanından geçer ve birbirinden bağımsız planları aynı mekan ve zaman diliminde birleştirir. Taksici arabasını temizler, kebapçıda etler şişlere geçirilir, gazeteler dağıtıma çıkarılır. Yanından geçen polis aracının ardından Cabbar uyanır, henüz daha doğrulmadan bir sigara yakar. Uyuduğu at arabasının üzerindeki örtüler eski, yırtık pırtık, kıyafetleri pis ve eskidir. Çişini yapmak için sokağın kenarına gider ve bir tabelanın altına işer. Üç büyükçe tabela yan yana dizilmiş ve hepsinin üzerinde banka reklamları bulunmaktadır. Filmin bu ilk beş dakikalık bölümünde tek kelime dahi edilmemiş, buna rağmen kasvet, hüzün, sefalet ve sefaletin sorumluları hedef tahtasına konmuştur bile. Bütün bilgi akışı sinema tekniği vasıtasıyla sağlanmış, film eleştirmenler tarafından da gerçekçi yapısı nedeniyle övülmüştür.

Umut'u takip eden süreçte başka filmlerde de bilgi akışı yavaş yavaş sözlü anlatımdan, sinemasal anlatıma doğru evrilmeye başlar. Akad'ın *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* üçlemesinde de bu tekniklerin daha etkili şekilde kullanıldıkları görülmektedir. *Gelin* filminde Meryem'in yeni yerleştiği mekan bir köy yeri gibidir. Kırsaldan göç edenlerin yerleştiği bu yeni yer gerçekçi bir atmosfer sağlamaktadır ancak konuşmalar, sorunlara didaktik yaklaşım, Yeşilçam anlatımının etkisinden çok da kolay çıkılamadığını göstermektedir. Buna rağmen Meryem'in çocuğunu doktordan eve getirdiği sahnede ilk defa görülen şehir görselleri filmin temasıyla ilgili önemli bir çatışmayı gözler önüne sermektedir. Sinema tekniği, sözlü anlatımın yerini alarak, filmin gerçekçiliğini çarpıcı hale getirir. Üstelik Meryem'in bu kaotik atmosferde, nereye düştüğünü anlamaya çalışan performansı da sinema tekniğiyle birleşir.

Karadoğan'ın listelediği politik filmler bir yandan halkın ve ülkenin sorunlarına değinmiş, "tek atımlık bir kurşunları varmış" diye eleştirilen Türk Sinemasına yeni bir soluk katmış, bir yandan da 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi sinemasının üzerine daha yetkin bir teknik eklemiştir. Bu filmlerin önemli bir kısmı da söz söyleme

konusunda fazlaca didaktik kalmıştır. *Maden*, *Arkadaş*, *Demir Yol* filmlerinde karakterlerin sloganlar atmaları, neredeyse ideolojik söylemlerini yumruklarını sıkarak havaya doğru yapmaları, anlatı dünyasının olağan akışıyla değil de izleyiciyi doğrudan hedefe alan tavırları bir yandan sözlü anlatımın baskınlığını gösterirken bir yandan da Karadoğan'ın bahsettiği üçüncü sinema ile ilişki bağlamanında da değerlendirilebilir.

1980 darbesinin ardından ise kendi içine dönmek durumunda kalmış, politik konulara direkt olarak değil, dolaylı yoldan temas eden, kendini eleştiren bir sinema tavrı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bazı kaynaklar bu dönemde Türk Sinemasının toplumsaldan çok bireye yöneldiğini ya da politik olandan uzak durduğunu vurgulamaktadır. Hem dönemin sıkıyönetim şartları hem de sinema okullarının açılması ve sinemacıların olgulaşmasının da bir sonucu olarak, bu dönemin filmleri sadece bireye dönen filmler olarak değil de aynı zamanda karakterlere ağırlık veren, onların dünyalarını anlamaya çalışan bir yapıya da sahip olmaya başlamıştır denilebilir. Bu dönemde Yeşilçam'ın kalıplarından tamamen bir kopuş sağlanamasa ve melodramatik yordamın etkileri devam etse de karakterlerin ortaya çıkmaya başladığı, izleyicinin yavaş yavaş olay örgüsünü inşa etmeye zorlandığı bir anlayış da yerleşmeye başlamıştır.

Dorsay (1995, s. 18-19), 1980'li yılların ortamında Zeki Ökten, Şerif Gören, Ali Özgentürk gibi isimlerin topluma dönük ya da tez içeren filmlerden uzaklaşarak, güldürülere, kadın filmlerine doğru kaydıklarını ya da daha stilize arayışlara girdiklerini belirtir. Birey öne çıkmaya başlamıştır. *Anayurt Oteli*'ni "Sinemamızda İlk Yaşayan Birey" olarak tanımlarken, önceki dönemde "sinemayla devrim gerçekleştirmeyi" amaçlayan, "toplumsal mesaj vermeye" odaklanan bir yapıdan, Türk Sinemasının artık bireye odaklanan, sinemasal anlatıma doğru arayışlara giren bir sinemaya doğru evrildiğini açıklar.

2.4.2 Türk sinemasında olay örgüsü yapısı

Bordwell'in (2008, s. 110) bahsettiği şekliyle olay örgüsü yapısı, izleyicinin *fabula*yı nasıl inşa etmesi gerektiğine yönelik sinemacıların kullandığı stratejidir. Olay örgüsü yapısı bir yandan anlatının nasıl bir kronolojiyle ilerleyeceğini tayin ederken, bir yandan da anlatının nasıl kavranması gerektiğine dair ipuçlarını barındırır. Olay örgüsünün sıralanışı bir film anlatısını gerilim ya da komedi türlerinde düzenleyebilir, türlerle

etkileşim içinde olduğundan filmin türü konusunda belirleyici olabilir. Örneğin bir alt-tür olarak uzaylı istilası filmlerinde olay örgüsünün alışılagelmiş yapısı, *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956), *The Independence Day* (Emmerich, 1996) ya da *The War of the Worlds* (Spielberg, 2005) filmlerinde olduğu gibi uzaylıların dünyayı istilası ve ortaya çıkacak bir kahraman figürün bu uzaylıları defetmesi ve dünyanın kurtulması şeklindedir. Villeneuve'ün *Arrival* (Villeneuve, 2016) filminde ise olay örgüsü yapısı bu stratejiyi dönüştürür. Filmin yapısı, stille de birlikte uzaylıların tanıtımından başlayarak, farklı bir yöne evrilir. Az önce bahsi geçen filmlerdekinin aksine *Arrival*'daki uzaylılar şehirleri, bir diğer deyişle medeniyeti tehdit etmezler, bekledikleri yer, şehirden ve insan hayatından uzak alanlardır. İkinci olarak sorunu çözmek için teknolojik, silahlı, kaslı ve kaba kuvvete dayanan bir kahraman yerine, uzaylıların dilini çözmeye çalışan, onları anlamaya çalışan bir protagonist kullanır. Bu bakımdan doğrudan doğruya bilim-kurgu ve onun alt türü uzaylı istilası filmlerinden olan *Arrival*, kullandığı stratejilerle türü farklılaştırır.

Benzer şekilde *Unforgiven* filmi, bir *Western* efsanesi Clint Eastwood'u yine başrole alır ancak Eastwood'un yer aldığı eski filmlerle dalga geçer gibi onu domuzların arasında, çamura bulanmış şekilde gösterir. Bill karısının ölümünden itibaren alkolü bırakmış, eline silah almamış, çocuklarına bakmaya çalışan, bunun için domuzlarla çamurların arasında boğuşan eski bir silahşör figür olarak resmedilir. Yakın arkadaşı, eski keskin nişancı Ned ise neredeyse önünü görememektedir. Western türüne ve *star* personalarına ait tabuları tam tersine çevrilen film, izleyicide de Bill'in eski haline geri dönmesi beklentisini yaratır.

Her iki örnekte de klasik anlatımın temel organizasyonu bozulmaz. Anlatı berraklığı, devamlılık prensibi, kapalılık ve tutarlık gibi klasik anlatımın temel konvansiyonları değişmez ama olay örgüsü yapısı izleyiciyi *fabula*nın inşası konusunda zorlar. Türk Sinemasında olay örgüsü yapısı klasik anlatımla örtüşen, genellikle kronolojik ve sebep-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlı, kapalılık (*closure*) ilkesine uyumlu, bununla birlikte sıklıkla eleştirildiği üzere tutarsız da olabilen özellikler taşımaktadır.

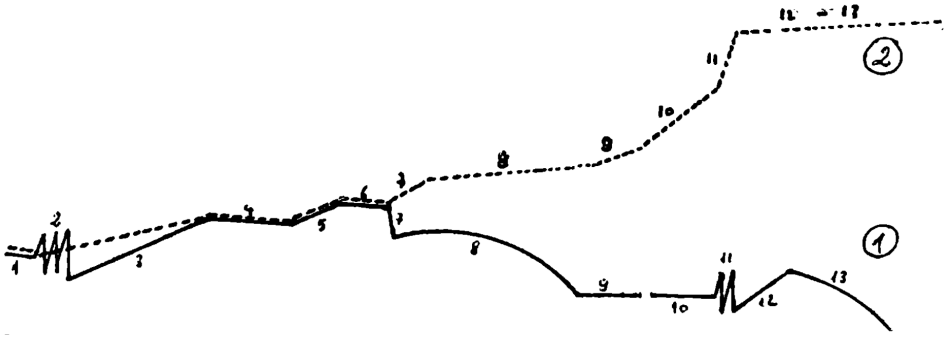
Kanun Namına filmi, eleştirmenlerin de dikkatini çektiği üzere, sondan başa ilerleyen kronolojisiyle dikkati çekmiştir. Bununla beraber olay örgüsü yapısı bakımından klasik

anlatımla tamamen örtüşmektedir. Özellikle ticari sinema tarafında -ki bu Türk Sinemasının sayısal olarak büyükçe bir kısmını oluşturmaktadır- olay örgüsü yapısı sıklıkla tahmin edilebilirlik üzerinden eleştirilmiştir. Yukarıda da bahsedildiği üzere melodramatik yordama dayalı olarak kurulan bu yapı, entrikalar, "vur-kır" sahneleri ile donatılmıştır. Ancak Türk Sinemasında bu konvansiyonlardan sapma denemesinde bulunan çok sayıda örnek de vardır. *Sevmek Seni*, *Sevmek Zamanı* ya da *İntikam Meleği, Kadın Hamlet* (Erksan, 1976) gibi filmlerde olay örgüsü kronolojisi bozulur, aksatılır ya da devamlılık prensibinden uzaklaşır.

Seyyit Han'ın (Güney, 1968) dramatik yapısı, alışılagelmiş Türk filmlerinden önemli ölçüde ayrılmaktadır. Hikaye oldukça düz ve sadedir, entrikaya başvurulmamıştır. Hikaye Seyyit'in köye gelişinden ölümüne kadar olan süreci işler. Hikayenin gelişimini Kutlar (1968, s. 8-9), aşağıdaki şekilde aktarır:

Şekil 2.15

Seyyit Han Filminin Dramatik Yapısı



1- Seyyit Han'ın köye dönüşü.

2 - Meyhane-kahve'de serserilerin onu kışkırtması ve kavga.

3 - Seyyit'in, Keje'nin Haydar'a verildiği ni öğrenişi, Mürşit'le konuşması ve Keje'yi görmek isteyişi.

4 - Köylülerin Seyyit'in geçmişini anlatışları.

5 - Seyyit'in, Keje'nin aile onuru için Haydar'la evlenmeyi karar verişini öğrenmesi.

6 - Seyyit Hidayet konuşması. Seyyit' in gitmeye karar verişi.

7 - Haydar'ın serserilerle anlaşması.

8 - Düğün.

9 - Haydar'la Keje'nin gerdek gecesi konuşması ve Haydar'ın kararı.

10 - Haydar'ın Seyyit'e tuzak hazırlayışı.

11 - Keje'nin Seyyit tarafından bilmeksizin öldürülüşü.

12 - Seyyit'in intikam için harekete geçişi.

13 - Son.

Kaynak: Kutlar, 1968, s. 8.

Kutlar'ın çizdiği tabloda "1" ile gösterilen kısım filmdeki gerilimi ve gelişmeyi göstermekte, "2" ile gösterilen kısım ise Kutlar'ın 1. kısımda eleştirdiği bazı bölümlerin değiştirilmesi sonucu filmin daha etkileyici olabileceğini göstermektedir. 7 numaralı başlıktan itibaren Seyyit'in bir Western mizanseni eşliğinde sunulması, hem filme hem de karakterin özelliklerine aykırılık içermekte, anlatımdaki destansı gerilimi düşürmektedir. Serserileri oynayan figüranlar Yeşilçam'dan aşina olunan figüranları

anımsatmakta, film gereksiz bir "vur-kır"a sahne olmaktadır. Bütün bunların yanında özellikle düğün sahnesi, Türk Sinemasında pek aşina olunmayan bir belgesel gerçekçiliğe ve tutarlılığı sahiptir. Türk Sinemasında sıklıkla rastlanılan tiplere karşı, başta Seyyit olmak üzere, Keje, Haydar, Hidayet ve Mürşit gibi basit şemaların ötesine geçebilen karakterler sunmaktadır. Bununla birlikte Kutlar, filmdeki birçok kısmın ise yavan, sıradan, alışılagelmiş olduğunu vurgular (Kutlar, 1968, s. 8-10).

Arkadaş filminde olayların sıralanışı eksiltili, söylemin olayların önüne geçtiği, birinci ve ikinci dönüm noktalarının zayıf bırakıldığı bir yapı sunmaktadır. *Arkadaş*'ta bu yönleriyle de Yeşilçam'ın geleneksel yapısından farklıdır. Freytag'ın piramit modelindeki gibi ikinci düğüm noktasına doğru yükselen bir eylemler silsilesi ya da anlatının sonunda, tüm meseleleri kapatan bir girişim bulunmamaktadır. *Yol* filminde de epizodik anlatım, olay örgüsü yapısının Yeşilçam geleneklerinden farklılaşan bir sunumunu getirir.

Bazı aykırı örneklerin dışında Türk Sinemasında olay örgüsü yapısı beklentilere ve konvansiyonlara uygun, şematik, birbirini tekrar eden bir karaktere sahiptir. Çatışmalar ak-kara karşıtlığına, olay örgüsü melodramlarda entrikalara, kostüme avantür filmlerde "vur-kır" stratejilerine, ikinci dönüm noktaları da tahmin edilebilir sonuçlar üzerine kurulmuştur. Bu yapının, karakter yerine tipler, sinema teknikleri yerine de sözlü anlatımın Yeşilçam filmlerinde baskın olması nedeniyle kurulduğu söylenebilir. Bu nedenle gerek çatışma gerekse de ikinci dönüm noktası doğrudan sözlü anlatımla ya da sözlü anlatım desteğiyle inşa edilir. 1970'li yıllarda gerek ulusal sinema, toplumsal gerçekçi filmler ya da devrimci sinema gibi ana akıma aykırı, aykırı olmasa bile farklı içerikler, temalar deneyen filmlerin yapılmasıyla 1980'li yılların askeri darbeyle apolitize edilen ortamında ticari sinemadan ve Yeşilçam'ın geleneklerinden farklılaşma yolunda önemli adımlar olarak görülebilecek filmler yapılmıştır. Bu dönemde Lütfi Akad, Metin Erksan gibi bazı eski kuşak yönetmenler kariyerlerini noktalamış, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi tecrübeli isimlerin yanına 1970'li yıllarda film çekmeye başlamış Şerif Gören, Yavuz Özkan, Ömer Kavur gibi yönetmenler eklenmiş, genç ve eğitimli nesillerin sektöre girmesiyle birlikte olay örgüsü yapılarında da farklılaşmalar başlamıştır. *Adı Vasfiye* (Yılmaz, 1985), filminde öykü sıkıntısı çeken bir senarist, bir

afişte gördüğü Sevim Suna isimli şarkıcının hikayesini dört farklı erkeğin bakış açısıyla dinler. Gerçek adının Vasfiye olduğu söylenen bu kadın hakkındaki tek ortak nokta ismidir. Herkes hikayeyi farklı bir şekilde anlatmaktadır. Nihayet anlatı, hangi hikayenin gerçek olduğunu belirlemeden kapanır. *Aaahh Belinda* (Yılmaz, 1986) filminde tiyatrocu olan Serap, bir şampuan reklamında oynamayı kabul ettikten sonra, gerçek ve hayal dünyası birbirine girer. Gerçek ve hayal birbirine karışır.

Aaahh Belinda'nın oldukça özenle yazılmış bir senaryoya sahip olduğunu belirten Dorsay (1995, s. 53-54), bunun bir sonucu olarak filmin dramatik yapısının, dönüm noktalarının, geçiş anlarının dikkatli bir şekilde hesaplandığını, akışın içine etkili bir şekilde yerleştirildiğini söyler. Ona göre film, neyi söylediği değil, nasıl söylediğiyle önem kazanmaktadır. Film, "zekaya ve zeka oyunlarına dayalı", "fantastik sinemayla açık biçimde flört etmekte" ve geniş kitlelere ulaşmayı da başarabilmektedir.

Anlattıklarına kimse inanmaz ve akıl hastanesine kapatılır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* (Yılmaz, 1987) filminde, fuhuşla mücadele derneği başkanı Seniye Hanım hayat kadını Asiye'yi kurtarmaya gelir. Ancak orada Asiye diye biri yoktur. Selo, diğer hayat kadınlarıyla, Asiye'nin hayatının nasıl gelişmiş olabileceği ve nasıl kurtulmuş olabileceği üzerine doğaçlama bir tiyatro oyunu başlatırlar. Nazlı isimli yeni hayat kadını, oyunda Asiye'yi canlandırır. Böylece eş zamanlı olarak iki farklı katmanda ilerleyen bir olay örgüsü yapısı oluşturulur. Birinci katmanda Seniye Hanım'ın Asiye'nin hikayesini anlamaya çalıştığı gerçek düzey, ikinci katmanda ise Asiye'nin hayatının canlandırıldığı, Yeşilçam'ın melodramatik yordamının hakimiyetinde, tipler ve şematik yapıyla inşa edilen tiyatro oyunu bulunmaktadır. Ancak olaylar ilerledikçe katmanlar birbirlerine karışmaya başlar, öyle ki, filmin ikinci dönüm noktası, ikinci katmanda, Asiye'nin hayali annesinin öldürüldüğü sahneyle verilir. Böylece gerçeklik oyuna, oyun ise gerçekliğe karışır.

Dorsay (1995, s. 57) filmin biçimine dikkat çekerek, olay örgüsünün epik tiyatro anlayışını yansıtan, oyun içinde oyun olarak kurgulanmış, mekanlarının dekor olduğunu hissettiren stilize bir yaklaşıma sahip olduğunu ifade etmektedir. Dorsay (1995, s. 58), bu özellikleriyle filmin Türk Sinemasına yeni kapılar açacak örneklerden biri olduğunu vurgulamaktadır.

Anayurt Oteli (Kavur, 1987), oteli işleten Zebercet'in hikayesini anlatmaktadır. Zebercet'in hikayesi Türk Sinemasının o tarihe kadar yapılmış muhtemelen en öznel bakışına sahne olmaktadır. Zebercet filmin ilk sahnesinde kameraya bakarak kendini tanıtır, ne iş yaptığını anlatır. Ancak son cümlede, konuştuğu kişinin bedenen henüz orada olduğu belli olmayan Şahika Tekand'ın canlandırdığı kadına yönelik olduğu hissiyle kendine bakan bir diegetik karaktere mi yoksa doğrudan seyirciye mi konuştuğu şüphesi yaratılır. Böylece *syuzhet* sistemi *fabula*nın inşasını güçleştirdiği gibi aynı zamanda izleyiciyi yabancılaştırır da.

2.4.3 Türk sinemasında anlatı dünyası

Bir filmde olayların geçtiği dönem, mekan, anlatı içinde yer alan karakterler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri filmin anlatı dünyasını meydana getirir. İzleyici, bu ögeler, ilişkiler ağı vasıtasıyla filmi kavrar, karakterleri, çevreyi ve birbiri ardına sıralanan olaylar silsilesini yorumlamaya başlar. Filmler farklı şekillerde anlatı dünyalarını inşa edebilirler. Bazıları *in medias res* denilen olayların tam ortasından giriş yapar. Aksiyon türü filmlerde sıklıkla rastlanılan bu gibi bir giriş, filmin temposu, konusu, hızı gibi konularda izleyiciye vaatlerde bulunur. Bazı filmler ise prologlarla başlar. Örneğin *Gladyatör* (Scott, 2000), filmin girişinde dönemi, durumu ve kabaca karakterleri tanıtan bir yazıyla başlar. *Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği* (Jackson, 2001) anlatının öncesindeki durumu gösteren bir montaj sekansla prolog yaparak açılır. Prestige (Nolan, 2006), örneğin, kafa karıştırıcı bir soruyla başlangıç yapar.

Bazı filmler ise kasıtlı olarak izleyicinin anlamı inşa etmesinin önüne geçer, bunu zorlaştırır. Olay örgüsünün sebep-sonuç ilişkisine bağlı dizisinde aksamalar ya da sapmalar gerçekleşebilir. Karakterlerin motivasyonları ortadan kaldırılabilir ya da izleyicide yaratılan beklentiler boşa çıkarılabilir. Bu gibi örnekler sıklıkla sanat sineması anlatımı başlığı altında görülmektedir. Kovacs (2010, s. 65-66), bu tür uygulamaların, anlatımda modernist anlamı oluşturduğunu ifade etmektedir. Sanat sineması anlatımı, "yorumun belirsizliğini", "izleyicinini olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel katılımını" ve "öykünün niteliğini" içermektedir. Bu anlatım tarzı, olay örgüsünü ilerletmekten çok, karakterlerin psikolojik durumlarıyla ve gelişimleriyle ya da karakterlerin çevreleriyle olan ilişkilerine odaklanmıştır.

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren edebiyat alanında öne sürülen ve daha sonra sinemada da kullanılan dramatik yapı (ya da olay örgüsü yapısı) modelleri birbirine benzer, ufak nüanslarla birbirlerinden ayrılan ya da farklı mecralara uyumlu yapılar olarak değerlendirilir. Freytag'ın piramit modeli, bir filmin açılış kısmını ilk baskıda giriş (*introduction*), 1900 yılındaki ikinci baskıda ise serim (*exposition*) olarak kullanılmaktadır. Todorov (1995) birinci kısmı denge hali, Campbell (2004) maceraya çağrı, Syd Field (2005) kurulum (*set-up*) gibi farklı isimler altında sınıflandırırlar. Zira her anlatı ya da film anlatısı açısından başlangıçlar farklı kuruluş stratejileri kullanabilmektedir. Filmler hızlı bir şekilde anlatı dünyasını oluşturmak ve izleyicinin filmin dünyasına girmesini sağlamak için izleyicinin yaşamdaki günlük deneyimlerini, eğitimle sahip oldukları bilgiyi, sinema ve sinema ile etkileşimde olan diğer sanat dallarındaki bilgi ve tecrübelerini yöneterek, izleyicinin filmin dünyasını kavramasını sağlarlar. Yani anlatı dünyası, gerçek hayattaki deneyimler kadar daha önce izlenen filmler ya da okunan kitaplar sayesinde meydana gelen konvansiyonların sağladığı tecrübe ve bilgiyle de inşa edilir. Bunun bir sonucu olarak izleyici açısından film beklentiler yaratır, özdeşleşme sağlanır (ya da yabancılaştırma etkisi devreye sokulur), karakter, ilişkiler ve olay örgüsü yapısı mekanizmasıyla anlatının dönüm noktaları, dönemeçleri (*twist*) inşa edilir.

Anlatı dünyasının önemli ögelerinden karakterler bu dünyanın seyirciye aktarımı konusunda etkili oldukları gibi aynı zamanda olay örgüsünün nasıl düzenleneceği konusunda ipuçları vermeleri ve beklenti yaratmaları bakımından incelenmelidir. Bazı filmler protagonisti filmin hemen başında hatta ilk karesinde sunmaktayken bazıları *The Godfather* (Coppola, 1972) örneğindeki gibi geciktirebilir, bir süre saklayabilir, bazıları ise *Sicario* (Villeneuve, 2015), *Incendies* (Villeneuve, 2010) örneklerinde olduğu gibi çoklu protagonist kullanabilir ya da amaçları doğrultusunda *Pulp Fiction*'da (Tarantino, 1994) olduğu gibi protagonisti ortadan kaldıran stratejiler oluşturabilirler.

Türk Sineması, orta oyunu, Karagöz, meddah gibi geleneksel oyunlardan beslenen, melodram türünün yoğun etkisi altında kalmış bir sinema olarak anlatı dünyasını şematik olarak oluşturan, kalıplaşmış tipler ve mekanlar kullanmaya eğilimli bir sinema olarak göze çarpmaktadır. Ticari sinemanın pek çok örneğinde birbirine benzer

konuların işlenmesine ek olarak, sıklıkla aynı mekanların, aynı karakterlerle işlendiği, aynı müziklerin aynı etkiyi oluşturması beklenen örneklere yer verdiği görülmektedir. *Kara Murat Fatihin Fedaisi* (Baytan, 1972), *Kara Murat Fatih'in Fermanı* (Baytan, 1973), *Kara Murat Ölüm Emri* (Baytan, 1974) ya da *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (Baytan, 1975) gibi Kara Murat filmleriyle, *Malkoçoğlu* (Duru, 1966), *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor* (Duru ve Jöntürk, 1969), *Malkoçoğlu Cem Sultan* (Jöntürk ve Sasanpour, 1970) filmlerini birbirinden ayıran nitelikler net bir şekilde saptanamayacak kadar bulanıktır.

Zengin kız fakir oğlan ya da tersi konulu filmlerde hem karakterler hem de anlatı dünyaları birbirlerini tekrar eden, benzer motiflere sahiptir. *Beyoğlu Güzeli* (Eğilmez, 1973) filminde Hülya Koçyiğit'in canlandırdığı Alev, ailesiyle birlikte bir çadır tiyatrosunun üyesidir ve bunu aşık olduğu, Tarık Akan'ın canlandırdığı Ferit karakterinden saklar. *Feryat* (Şendil, 1973) filminde ise bu defa çadır tiyatrosunun şarkıcısı Emel Sayın'ın canlandırdığı Feride, bunu sakladığı kişi de yine aşık olduğu Tarık Akan'ın canlandırdığı Ferdi'dir. Tatlı Dillim (Eğilmez, 1973), Sev Kardeşim (Eğilmez, 1972), Oh Olsun (Eğilmez, 1973) gibi birçok filmde Tarık Akan'ın canlandırdığı karakter Ferit adıyla anılmış, zengin ve çapkın ya da fakir ve gururlu tipleri canlandırmıştır. Benzer şekilde Kemal Sunal, Şener Şen, Kadir İnanır filmlerinde de bu yıldız şablonları ile benzer anlatı dünyaları kurulmuştur.

Türk Sinemasında mekanlar, sinema sanatı açısından anlatı dünyasını inşa eden, karakteri betimleyen, filmin duygusunu yaratan temel niteliklerinden yoksun olarak kullanılırlar. Kostüme avantürler bu durumun önemli örneklerindendir. Bu filmlerde mekan anlatı dünyasını inşa etmekten çok uzaktır. Kostüme avantürler genellikle dış mekanlarda geçtiği halde bu mekanlar coğrafi bilgi vermez, mevsimi ya da iklimi yansıtmaz, karakterlerle etkileşimde değildirler, sadece aksiyonu ilerletmek için kullanılar. Sinematografinin de kullanımı benzer şekildedir. Kameranın açısı, konuya mesafesi standartlaşmıştır. Örneğin *Malkoçoğlu Krallara Karşı* (Duru ve Jöntürk, 1967) filminde Anamur kalesi kullanılmış ancak filmin konusu gereği geçmesi gereken yer bambaşka bir iklim ve coğrafya olan Balkan topraklarıdır. Türk Sinemasındaki dublaj

geleneğine ek olarak dış mekanlarda geçen bu filmlerde atmosfer sesleri, *foley* ya da efekt sesleri de kullanılmamakta ya da kullanıldıklarında abartılı durmaktadır.

Sinema tekniklerinin minimum düzeyde kullanımının sonucu olarak özellikle ticari sinema kanadında tek boyutlu, aksiyona dayalı, tahmin edilebilir bir sinema ortaya çıkmıştır. Türk Sinemasındaki karakterlerin birer tip olması, birbirini tekrar eden olay örgüleri, temalar ve mekanlarıyla birlikte değerlendirildiğinde, bu filmlerinin anlatı dünyalarının da tek boyutlu evrenler yarattığından bahsedilebilir. Refiğ (1965b) Türk Sinemasının halka inmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu halk, fakir, geleneklerine bağlı, genel kültürü geniş olmayan, Batı'nın çok sesli müziğine karşı tek sesli müziğe aşina olan bir halktır. Bu nedenle ülkenin sineması da bu halka hitap edecek şekilde olmalıdır.

Özön (1965, s. 6-7), Türk sinemacılarının, bir filmin daha en başından ve film süresince tüm karakterleri etiketlediğinden, "iyi adam", "kötü adam", "korkak", "kahraman", "gülünç", "ciddi" tiplerle filmlerin bir Karagöz oyununa çevrildiğinden yakınır. Halbuki insan, iç ve dış zenginliğiyle, tutarsız ve gri tonlardan oluşan yapısıyla, belirlenmiş bir kalıbın içine sokulamayacak kadar karmaşık bir varlıktır ve bu varlığın bir kalıba sokulmaya çalışılması gerçeğe tamamen aykırıdır.

Türk Sinemasının tiyatro etkisinden çıkarak sinema dili kurmaya çabaladığı yıllarda eleştirmenler de yoğun bir şekilde filmleri incelemeye başlamış, seslerini duyurmuşlardır. Bu dönemde çok sayıda eleştirmenin övdüğü ve Türk Sinemasının önemli örneklerinden biri olarak sundukları *Üç Arkadaş* (Ün, 1958) gerçekçi film olarak lanse edilmiştir. Ancak film, melek gibi kahramanlarla, şeytan kadar kötü karakterlerin, ak-kara ikiliğinin bir tekrarını da sunmuştur. Benzer şekilde Yılanların Öcü (Erksan, 1962) filminde kaymakam-halk ilişkisinin muhtarla olan ilişkisi yarım bırakılmakta, benzer bir duruma yine Susuz Yaz'da (Erksan, 1963) da rastlanmaktadır (Akerson, 1966, s. 36-37).

Susuz Yaz, *Yılanların Öcü*, *Kızılırmak Karakoyun* (Akad, 1967) ya da *Hudutların Kanunu* (Akad, 1967) gibi daha ciddi filmlerde ise mekanlar coğrafya, iklim ve kültürel ögeleri betimlemektedir. Örneğin *Gurbet Kuşları* (Refiğ, 1964) tren istasyonunda başlar. Filmin merkezinde yer alan aile trenden iner, baba bütün aileyi isimleriyle sayar, nereye

geldiklerini, neden geldiklerini anlatırlar. Olay örgüsü sözlü anlatımla yönetilir. İstasyondan çıktıklarında buranın Haydarpaşa Tren İstasyonu olduğu anlaşılır. Kalabalık görüntüleri ile Boğaz manzarası verilerek bu dünya tanıtılır. Filmde kullanılan mekanlar coğrafi, ailenin evde yemek yedikleri sahnede olduğu gibi kültürel ve yaşadıkları mahalle ile girip çıktıkları yerlerdeki sahnelerde kurulduğu üzere iktisadi fonları oluştururlar. Bu bakımdan sinema tekniği ticari sinemaya göre daha betimleyicidir ancak karakterle etkileşim yaratmaz, duyguyu yaratma konusunda noksandır. Karakterler iyi, kötü, komik, kurnaz gibi sıfatlarla tanımlanabilmektedir.

1969 yılındaki yazısında Atayman (1969, s. 4-5), Türk Sinemasının karakterden yoksun olduğunu, kahramanların karşısına çıkarılan sorunların ilkel ve geçersiz olduğu tespitini yaparak, bu nedenlerle de Türk Sinemasındaki karakterlerin değişime ve gelişime kapalı, hep aynı kalan yapay dramatik ögeler olduklarını vurgular.

Karakter ve tip ayrımında belirtmek gerekir ki Türk sinemasındaki tipleri birer arketip ya da basmakalıp (*stereotypical*) karakterler olarak düşünülmemelidir sadece. Arketipler, geniş bir kategoriden alınan ya da referans olarak kullanılan modeller iken, stereotipler alışılagelmiş, ön kabullerle tasarlanmış, çoğunlukla da yanlış bir şekilde genelleme yapılarak sunulan kişilerdir. Burada tip, daha geniş bir anlamda, derinliği karaktere göre daha zayıf, psikolojik boyutu geriye itilmiş, filmde kendi niteliklerinin öne çıktığı değil de daha çok olay örgüsüne hizmet eden araçlar olarak düşünülmelidir. Bu bakımdan 1980'li yıllara kadar Türk Sinemasındaki karakterleri tip olarak sınıflandırmak uygun görünmektedir.

Umut (Güney, 1970), daha önceki toplumsal gerçekçi filmlerden ayrılan farklı özelliklere sahiptir. Bunların başında filmin geçtiği çevreyi neredeyse olduğu gibi aktarmaya girişme çabası görülebilir. Hikayeye eklemlenmiş küçük olayların filmle bir bütünlük içinde kurgulanmış olması ve filmin bir belgesel gibi hayatın gerçekliğini yansıtan niteliği, onu diğerlerinden ayırmaktadır (Coş, 1974, s. 5).

1980 askeri darbesinin ardından Yılmaz Güney'in *Umut* filmi geleneğinden gelen politik filmler yasaklanmış, bunun yerine bireysel sorunları konu edinen, sanatçının yaratım bunalımlarına odaklanan, kadınların cinselliği ve kimlik sorunlarına eğilen filmler yapılmıştır. Sinemacıların bireye yönelmeleriyle birlikte karakterler daha detaylı

bir şekilde işlenmeye başlamıştır. Tipler, kalıplar kırılmış, özellikle kadın filmlerinde olumlu-olumsuz özelliklerin aynı insanda toplanabildiği karakterlerin yaratılabilmesi başarılabilmiştir (Esen, 2010, s. 185-186).

1980'li yıllardan itibaren Türk Sinemasında sinema tekniği daha etkili kullanılmaya başlanmıştır. Mekanlar karakterlerin niteliklerini yansıtmaya başlamış, çerçeve daha özenle seçilmiştir. Böylece anlatım, sözlü anlatımdan, sinemasal anlatıma doğru evrilmeye başlamıştır. *Mine* (Yılmaz, 1982), karakterin yakın planları ve günlük rutiniyle başlar. Mine'nin bıkkınlığı diyalogsuz, karakterde zaman geçiren planlar, atmosfer sesiyle desteklenmiştir. Diyaloglar olay örgüsünü kurmak yerine karakterler ve onların niteliklerini sergileyecek şekilde tasarlanmaya çalışılmıştır.

Dorsay (1995, s. 36), şiddetin sadece vur-kırla, kaba kuvvetle olmadığını, insanlar arasındaki ilişkilerin, yavaş yavaş örülen kin, nefret, kıskançlık gibi duygularla görüldüğünü ifade eder. *Mine,* bunun örneklerinden biridir.

Bu bakımdan film, Türk Sinemasına yeni bir anlayış getiren örneklerdendir. Eskinin vur-kırları, sözlü anlatımın yerini, karaktere ve karakter ilişkilerine doğru yönelen, kavramları yeni biçimlerde anlatmayı deneyen anlatım stratejileri ortaya konulmaya başlamıştır. Dorsay (1995, s. 37) bu nedenle *Mine*'yi "artık gına vermeye başlayan köy filmlerinden ve yüzeysel kent dramlarından sonra sinemamıza yeni duyarlılıklar armağan eden…" bir film olarak tarif eder.

Adı Vasfiye (Yılmaz, 1985), filmi epizodik bir anlatımla sunar. Vasfiye'yi anlatan kişiler, Vasfiye'ye kendilerine özgü nitelikler eklemekte, Vasfiye de onların anlatımına göre yeniden şekillenmektedir. *Muhsin Bey* (Turgul, 1987) karakteri tanıtarak, yakın planlarla ve yaşadığı ortamla açılır. Filmin atmosferi karakter ve çevreyle iligili duyguyu inşa etmektedir.

Anayurt Oteli'ni, çekildiği yıl itibariyle Türk Sinemasının geldiği yeri en iyi gösteren eser olarak sunan Dorsay (1995, s. 177-178), filmin o güne kadar yapılmış en ayrıntılı, en kapsamlı ve en olgun birey çizimini içerdiğini vurgulamaktadır. Zebercet'in küçük bir Anadolu kasabasında, anlatı dünyasının kişileri, iç ve dış mekanlarıyla,

diyaloglarıyla Zebercet'in geçmişinin ve aile ilişkilerinin hissettirilmesi sağlanmış, Zebercet'in iç dünyası sinema teknikleriyle başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

Anayurt Oteli'nde karakterin geçmişi ve öykü zamanı arasındaki ilişki, 1980'li yıllarda sıklıkla denendiği üzere, izleyiciyi aktif pozisyona geçiren, *fabula*yı inşa etmeye zorlayan filmlerin en önemlilerinden biri olarak görülebilir.

2.4.4 Yeni türk sineması

1980'li yılların baskı ortamında toplumcu kaygılar güden ya da toplumun geniş kesimlerini hedefleyen filmlerden uzaklaşılmaya başlanmıştır. Politika ve toplumcu mesajlardan uzaklaşmak durumunda kalan sinemacılar, kendilerini ve "sanatın özü ve temeli olan insanı keşfedeceklerdir". Türk Sineması daha kişisel ve bireyci bir sinemaya doğru evrilir. Bu sırada medya ve özellikle de televizyon gibi araçların yaygınlaşmasıyla birlikte izleyici de "yekvücut" olmaktan çıkarak kendi sinemasından uzaklaşmaya başlar. Bu durumun etkileri 1990'lu yıllarda ortaya çıkacaktır (Dorsay, 1995, s. 21).

1980'lerin sonuna gelirken ticari sinemanın önemli ismi, *Canım Kardeşim* (Eğilmez, 1973), *Oh Olsun*, *Hababam Sınıfı* (Eğilmez, 1975), *Süt Kardeşler* (Eğilmez, 1976), *Şabanoğlu Şaban* (Eğilmez, 1976), *Namuslu* (Eğilmez, 1984) gibi gişede iş yapan filmlerin yönetmeni Ertem Eğilmez'in son filmi *Arabesk* (Eğilmez, 1989), birbirine kavuşamayan aşıklar Şener ve Müjde'nin ardı arkası kesilmeyen engeller ve problemlerle mücadele ettiği bir filmdir. Abartılı oyunculukları, bitmek bilmeyen entrika ve engellere sahip yapısı, tekrar eden dönüm noktalarıyla birlikte film, Yeşilçam'ı alaya almasıyla ünlenmiştir.

Arabesk'i tek katmanlı, derinliği olmayan, çok anlamlılıktan uzak bulan Dorsay (1995, s. 113), filmi sinema sanatından çok, sinema-toplum ilişkisi açısından önemli bulmaktadır. *Arabesk*, yapıldığı tarihe çok yakın bir zamana kadar sinemaları tıklım tıklım dolduran Yeşilçam anlayışıyla dalga geçen, alaya alan, güldürü türü altında onu eleştiren, sorgulayan bir film olarak öne çıkmaktadır. Dorsay, sinema salonundaki izlenimlerinden ve filmin gişe başarısından da yola çıkarak, Türk sinema izleyicisinin değişip değişmediğini sorgular. En azından *Arabesk* bu kuşkuyu meydana getirebilmiştir.

Hem izleyici profilindeki değişim hem de 1980'ler boyunca Türk Sinemasının anlatımında gerçekleşen değişimler, dönemin sinema eleştirmenlerini de heyecanlandırmıştır. Ancak bu heyecan kısa sürecektir. 1980'lerin ikinci yarısından itibaren üretilen film sayılarında hızlı bir gerileme yaşanır. Türkiye'nin askeri darbe sonrası politikalarının da bir sonucu olarak reklamcılık, televizyon, dağıtım firmalarının ve salonların yabancıların eline geçmesi, Amerikan kültürüne ve neo-liberal ekonomiye hızlı entegrasyon ile birlikte Türk Sinemasındaki çöküş de göze batmaya başlamıştır. Özellikle 1990'lı yıllara geçerken Amerikan filmlerinin sıkı bir şekilde örülmüş, boşluksuz olay örgüsü yapısı, bol aksiyon, oyuncu performansları ve yüksek teknolojisi Türk izleyicisini büyülemiş, eski sinema artık "Türk Filmi" diyerek alay edilen bir sinema olarak hatırlanmaya başlamıştır.

Yeşilçam'ın "köksap büyüme, melodramatik yordam, Türkleştirme, hayal ve özenti hakkında" olduğunu dile getiren Arslan (2022, s. 366), askeri darbenin yıkıcı baskısının hem toplumda hem de Türk Sinemasında yarattığı etkiler altında Türk sinemacılarının Batı tecrübesini de kendine katabildiğini, böylece kendi hakkında düşünerek, kendini özdüşünümselleştirdiğini vurgular. Türk Sineması, bütün bu yaşadığı tecrübelerden sonra, artık yeni bir sinema, yeni bir yapım, gösterim ve dağıtım tarzı oluşturabilecek, "milliyetçi bağnazlık" ve "özel bir melodramatik yordamın" ötesine geçebilecektir.

Artık sona erdiği düşünülen Türk Sineması açısından 1996 yılında ilginç bir gelişme yaşanır. Yavuz Turgul'un *Eşkıya*'sı (Turgul, 1996) 2,5 milyonu aşan izleyici sayısı, 60 haftalık gösterim süresi[55] ile gişede Amerikan filmlerini geride bırakır. Üstelik yalnız da değildir. *Eşkıya* kadar olmasa da ardından *Ağır Roman* (Altıoklar, 1997), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Vargı, 1998), *Propaganda* (Çetin, 1999) gibi filmler de gişe başarısıyla *Eşkıya*'yı takip edecektir.

Suner (2006, s. 34), Yeni Türk Sinemasının başlangıcının bir ayağını işte bu filme, *Eşkıya*'ya götürür. *Eşkıya*, Yeşilçam'ın kullandığı temel anlamsal karşıtlıklarla kurulmuş, Hollwood filmlerine benzer çekici bir görsel dille harmanlanmış, yerli temaların Amerikan filmlerinin biçimsel özellikleriyle donatıldığı, hızlı ve akıcı bir film olarak, ana akım sinemanın yeni formülünü yaratmıştır.

[55] https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri. Erişim tarihi: 16.11.2024.

Ancak aynı yıl, daha sessiz sedasız bir şekilde gösterime bir başka film daha girer. Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) filmi, yapıldığı yıl onlarca ödül kazanmış, ses getirmiştir. Suner (2006, s. 37), Zaim'in filmini "…Türk sinemasında daha önce yapılmış hiç bir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz ancak son derece vurucu bir üslubun habercisi…" cümlesiyle özetler.

Üstelik Tabutta Rövaşata da yalnız değildir. Peşinden *Masumiyet* (Demirkubuz, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Ustaoğlu, 1999) gibi filmler uluslararası alanda yakaladıkları başarıyla dikkat çekmeye başlar. Bu nedenle Suner (2006, s. 33) Yeni Türk Sinemasını her iki alanda, hem ana akım sinemada hem de sanat sineması alanında bir yenilik beklentisi ile şu şekilde tarif eder:

> Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkün: Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir "popüler" sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncuları kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir "sanat" sineması… (Suner, 2006, s. 33).

1990'lı yıllarla birlikte, 80'lerde anlatıyla oynayan, film içinde film gibi stratejiler kullanan ya da gerçekle kurmacanın birbirine geçtiği filmlerin yerine minimalist eğilimli bir estetik model öne çıkmaya başlamıştır (Karadoğan, 2018, s. 301). Bu model 1990'lı yıllardan başlayarak Türk Sinemasında düşük bütçeli filmlerin büyük çoğunluğunda kullanılmıştır.

Türk Sineması üzerine 1950'li yılların sonlarından itibaren başlayan tartışmalar Türkiye'nin Batılılaşma süreci ile paralellikler göstermiştir. Türk Sinemasının Batılı eserlerle karşılaştırılarak değerlendirilmesi yaklaşımı ile Batıdan tamamen farklı, kendine özgü niteliklere ve kimliğe sahip olması gerektiğini savunan görüş karşı karşıya gelmiştir. Başını Türk Sinematek Derneği gibi grupların çektiği görüş, sanat sinemasını, modernist eğilimleri Türk Sinemasına örnek olarak sunarken, Halit Refiğ ve onunla birlikte Metin Erksan, Lütfi Akad gibi isimler, geleneksel Türk sanatlarıyla süreklilik

arz eden, Doğu'ya, daha da özel olarak tamamen kendine özgü bir sinema peşinde koşmuşlardır.

1990'lara gelindiğinde Türk Sinemasında öncelikle satış, dağıtım ve pazarlama alanlarında birbirinden farklı iki kanadın; ana akım sinema ve bağımsız sinema ayrımının belirginleştiği görülmektedir. Bağımsız sinemanın finans kaynağı olarak Avrupa'daki fonlara yönelmesi, bu filmlerin Batının politik beklentileri yönünde film yapılıp yapılmadığını sorgulamaya açmıştır. Diğer yandan Türkiye'nin Batılılaşma sürecini olumsuz görenler açısından da çözüm geleneklerde, köklerde aranmaktadır. Ancak böyle bir girişim, Avrupa kültürünün egemenliğini kırarak yeni bir egemen anlatı oluşturma çabası, "Avrupa oryantalizminin dayattığı dışlayıcı argümanları örtük biçimde kabullenmek anlamına da gelebilmektedir" (Zaim, 2008a, s. 48-49).

Zaim (2008a, s. 50), bağımsız sinema ile ana akım sinemanın, film üretimi, dağıtımı ve pazarlamasında zaman zaman aynı ya da benzer kaynakları kullanmaları nedeniyle, bağımsız sinema tabirini sorunlu görmektedir. Bunun yerine, 1990'lı yıllarda ortaya çıkan yönetmenlerin yaptıkları filmler için "bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdüren", "bir alüvyonun kollarıymış gibi bazen birleşip, bazen ayrılan" anlamında "alüvyonik sinema" tabirini önerir.

Bu sinema, bir bütünlük içinde olmayan, ortak bir amaç ya da bir manifesto ile hareket etmeyen, başka ülke sinemalarında akım ya da hareket gibi başlıklar altında ortaya çıkan bir sinema değildir. Bununla birlikte benzer finansal sorunları yaşayan, bu duruma benzer çözümler üreten, çoğunlukla iyi eğitimli kişilerin üretim yaptığı, yönetmenlerin filmlerinin yapımcılıklarını da üstlendiği bir pratikten de bahsetmek mümkündür.

Zaim (2008b) bu yeni sinemanın Türkiye'de kaynak yaratmakta çektikleri sıkıntıları anlatarak, eldeki en iyi seçeneğin Avrupa olduğunu ifade etmektedir. Ancak metnin yazıldığı tarih itibariyle Türk filmlerinin Avrupalı fonlar tarafından desteklenmesi ya da festivallere kabulü de sorunlu olmuştur. Avrupalıların verdikleri fonlara karşılık Türk Sinemasından politik beklentiler içinde olduğu, Batılı bakış açısına yönelik filmlerin bu fonlardan yararlanamadığı ya da festivallere kabul edilmediği, zaten daha büyük bütçeli ya da güçlü ve bilinen yapımcılara sahip filmlerin buralarda büyük avantajlarının

olduğu gibi sorunlar çerçevesinde, bu kaynakların alınmasında Türk Sinemasının takındığı ya da takınması gereken durumu sorgulamaktadır. Bir gruba göre festivallere kabul edilen ya da Avrupa'dan kaynak sağlayan filmler "anti-ulusalcı" görülmekte ya da şarkiyatçılıkla suçlanabilmektedir.

Zaim (2008b, s. 44), Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (Ceylan, 2002) filmini, bu politik beklentilerle ilgili oluşturulan görüşte açılan en önemli çatlaklardan biri olarak değerlendirmektedir. Zaim'in şahsi görüşmesinde Ceylan, *Uzak* filminin Cannes'dan ödülle dönmüş olmasının, Türkiye'de o zamana kadar, Avrupa'nın Türkiye'den mutlaka politik ve folklorik filmler beklediği inancına tamamen aykırı olduğunu ifade etmektedir. Ceylan şöyle demektedir: "Politik içerik her zaman belirleyici değil. Stil olarak belli bir sanatsallık taşımayan filmlerin Batı'da ilgi çekmesi mümkün değil. Folklor peşinde değiller".

Sonraki süreçte, 2010'lu yıllarda Yeni Türk Sineması başlığı altında tartışılan modernist eğilimli filmlerin Ceylan'ın bahsettiği şekilde sanatsal anlamda belli bir yetkinliğe eriştikleri söylenebilir. Uluslarası prestijli film festivallerinde kazanılan ödüller bunun göstergelerinden biridir. 90'larda dört veya beş genç yönetmenin isimleri anılırken, 2010'lara gelindiğinde bu alandaki yönetmenlerin sayısal olarak önemli bir artış gösterdiği de ortadadır.

2000'li yıllarda Türkiye'de sanat sinemasının lokomotifi olan filmlerin biçiminde minimalizmin hakim olduğu görülmektedir. Karadoğan (2018, s. 340) sanat sinemasında gerçekçi ve soyut modernist eğilimler olmak üzere iki ana koldan bahsederken, soyut modernist eğilimin 1970'li yıllarda politik modernizmin söylemsel baskınlığı nedeniyle silindiğini ancak 1980'li yıllarda *Aaahh Belinda*, *Adı Vasfiye, Gece Yolculuğu*, *Filim Bitti*, *Umut Yarına Kaldı* (Özkan, 1988), *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Gökyüzü* ve *Anayurt Oteli* gibi örneklerle, 1990'larda ise *Camdan Kalp* (Yaşar, 1990), *Gizli Yüz* (Kavur, 1991), *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (Tözüm, 1992), *Buluşma* (Yeres, 1994), *Avcı* (Kıral, 1997), *Akrebin Yolculuğu* (Kavur, 1997) gibi filmlerle geri döndüğünü ifade etmektedir. 2000'li yıllarda gerçekçi eğilim ile modernist eğilim zaman zaman birleşerek yeni bir üslup ortaya çıkarabilmiştir. Karadoğan bu zaman diliminde yapılan gerçekçi eğilime sahipleri 5 başlık altında toplar:

1- Sınıf eleştirisi içeren ve alt sınıflardan yoksul insanların sorunlarını temel alan filmler.

2- Politik vurgusu olan filmler.

3- Belgeselle kurmacayı harmanlayan filmler.

4- Kürt kimliği etrafında ortaya çıkan sorunları işleyen ve Kürtçe de konuşulan filmler.

5- Minimalist bir perspektifle bireysel kimlik öyküleri ekseninde kurulan filmler[56].

Karadoğan (2018, s. 342) aynı yıllarda bir diğer kol olarak, biçimsel olarak modernist özellikler taşıyan eğilimle ilgili olarak da 5 başlık önermiştir. Bunlar; *Canavarlar Sofrası* (Matin, 2011), *Tepenin Ardı* (Alper, 2012), *Sarmaşık* (Karaçelik, 2015) gibi alegorik bir dünya tasarımı sunan filmler, *Ulak* (Irmak, 2009), *Dokuz* (Ünal, 2002) gibi anlatıyla oynayan filmler, *Kozmos* (Erdem, 2009), *Jin* (Erdem, 2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Erdem, 2013) gibi deneysel denebilecek filmler, *Çamur* (Zaim, 2003), *Cenneti Beklerken* (Zaim, 2006), *Nokta* (Zaim, 2008), *Gölgeler ve Suretler* (Zaim, 2010) gibi sembolik özellikleriyle öne çıkan filmler ve *Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi* (Akay ve Yalaz, 2007), *Türev* (İnanç, 2008), *İnat Hikayeleri* (Çelik, 2004), *Dondurmam Gaymak* (Aksu, 2006) ve *Devir* (Zaim, 2013) gibi minimalizmle, dogma özellikleri taşıyan filmlerdir. Bu sınıflandırmaların da gösterdiği üzere Türkiye'de sanat sineması bir süreklilik içinde gelişimini sürdürmektedir.

Yeşilçam sonrası dönemde Türk Sineması bir yandan etkili bir görsellikle popüler sinema dilini kullanırken ve geçmişe kıyasla daha sınırlı da olsa Batı filmlerini Türkleştirmeye devam ederken, Türkiye'deki sanat sineması, Arslan'ın dediği şekliyle *auteur* sineması, "yerelliği uluslarası ölçekte temsil" etme işine soyunmuştur. Bu dönemde "yerli film endüstrisi kendini küresel işbirliklerine açmıştır". Her iki kolda da hem ana akım sinemada hem de sanat sineması alanındaki değişimlerin ortaya koyduğu şey, film piyasasının endüstrileşmesi olmuştur. Küresel kapitalist pazara eklemlenen Türk Sineması, bu özelliği nedeniyle Yeşilçam'dan köklü bir şekilde farklılık göstermektedir (Arslan, 2022, s. 386-388).

Kapitalist pazara eklemlenme, bir yandan uluslararası finansal entegrasyonu zorunlu hale getirirken, bir yandan da film biçimini ve anlatım tarzını da etkilemektedir. Örneğin 1990'lı yıllarda ticari sinemanın daha görsel ve teknik anlamda Batı'ya yakınlaşan

[56] Bu sınıflamaya dahil edilen filmlere verilen örnekler için bkz. Karadoğan 2018, s. 340-341.

örnekler sunması bu değişimi göstermektedir. Ancak bu değişim anlatım tarzı bakımından büyük bir sapma olarak değerlendirilmemelidir.

Arslan (2022, s. 395), *Eşkıya* filmini "modern Yeşilçam filmi" olarak nitelemektedir. Ona göre (Arslan, 2022, s. 392) *Eşkıya* ve bir tür olarak Yeşilçam filmi, "melodram kanalıyla geçmiş ve şimdi arasında açılan modernleşmeci değerler boşluğunu doldurmaya çalışmaktadır". Melodramatik öykü, *Eşkıya*'da bir dolgu vazifesi görmektedir ve modernle geleneksel arasındaki ikiliği daha da canlandırmıştır. Bu dolgu, Eşkıya'nın da içinde bulunduğu yeni bir türü, erkek melodramlarını doğurmuştur.

Arslan (2022, s. 395), Yeni Türk Sinemasında erkek merkezli anlatıların çoğalmasıyla birlikte sıklıkla başvurulmaya başlanan bir yöntem olarak kullanılan erkek melodramlarının, modern Yeşilçam filmi olduğunu ifade eder.

Diğer yandan modernist eğilim gösteren filmlerde ise durumun daha farklı olduğunu, birbirlerinden farklı üsluplara sahip yönetmenlerin, farklı denemelerde bulunduklarını da göz önüne alarak, modernist filmlerin ticari sinemadaki devamlılıktan farklı bir yöne ilerlediği söylenebilir.

Derviş Zaim'in 2008 yılında yayınlanan makalelerinden daha sonraki süreçte çok sayıda Türk filmi, Ceylan'ın yukarıda bahsettiği örnekte olduğu gibi, doğrudan politik bir tutum takınmamış olsalar, folklorik ögelere yer vermemiş olsalar dahi Avrupa'nın ve dünyanın en büyük festivallerinden ödülleri toplamaya başlamışlardır.

Belki de bu yüzden Daldal (2021, s. 122), *Eşkıya*'yı "Yeşilçam'ı aşağılayan beyaz Türkleri salonlara dolduran" bir tür hayalet olarak tarif ederken, *Tabutta Rövaşata*'yı "gelecek" olarak sunar. Tabutta Rövaşata, bazı açılardan postmoderndir. Daldal, Yeni Türk Sinemasının siyasal-toplumsal olana alışılmadık bir mikro-siyaset penceresinden baktığını ifade ederek şunları söyler:

> …Yeni Sinemamızın altın çağı hem de geleneksel siyasal hassasiyetlerin ne yazık ki kaybolmaya başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkıyor. İster Yeşilçam içinden çıksın ister onun kalıplarına meydan okumaya çalışsın, dünyayı değiştirebileceğine inanan bir kuşağın sinema yapma tarzları [kılgıları] daha toplumcu, sınıf bilinci yüksek idealist bir çizgiyi takip ederken, "yeni sinemacılar" daha çoğulcu, özgün ve içine kapanık bir yol benimsediler. Bu içine kapanıklık hali 2010 sonrasında tamamen apolitik ve yıkıcı bir "nihilizme" de yer yer evrildi (Daldal, 2021, s. 122)

Daldal (2021, s. 152-153), 1990'ların ortalarından, Nuri Bilge Ceylan'ın 2003 yılında Cannes film festivalinden ödülle döndüğü tarihe kadar olan süreç ile bu tarihten sonraki kısım olmak üzere Yeni Türk Sinemasını iki dönem üzerinden incelemektedir. Birinci dönem, üslup ve konu tercihleri bakımından birbirinden çok farklı filmleri içerse de bu dönemin filmlerinin ortak noktaları bağımsız denilebilecek bir tavra sahip olmalarıdır. Bu filmler, oldukça az sayıda izleyici tarafından izlenen, ticari sinemanın dinamiklerinden tamamen uzakta, Amerikan Sinemasının kodlarını reddeden sanat sineması örnekleridir.

2004 yılından itibaren ise yönetmenlerin yurt içindeki gişe başarısını önemsememeleri, uluslarası fonlardan yararlanarak saygın festivallere filmlerini gönderebilmeleri ve bu sayede sanat yapabileceklerini fark etmeleri ortak noktalarını oluşturmaktadır. Bu dönemde film sayılarında hızlı bir artış yaşanmaya başlamış, ana akım sinema da aynı tarihten itibaren, *Neredesin Firuze* (Akay, 2003), *Mustafa Hakkında Herşey* (Irmak, 2004), *G.O.R.A.* (Sorak, 2004), *Vizontele Tuuba* (Erdoğan, 2004) gibi filmlerle seyirci sayısında ve hasılatında önemli bir artış yakalanmasını sağlamıştır (Daldal, 2021, s. 154).

Yeni Türk Sineması görüldüğü üzere hem yapım-üretim biçimi bakımından hem de üretilen filmlerin estetik yönünden önceki dönemden ayrılmaktadır. Ancak Zaim'in özellikle vurguladığı gibi Yeni Türk Sineması, ortak, bütünlüklü bir hareket ya da akım olarak da görünmemektedir. O halde Yeni Türk Sinemasının tanımlanabilmesi için iki önemli konu ele alınmalıdır. Birincisi, Yeni Türk Sinemasının konvansiyonlardan ne ölçüde saptığı, ikincisi ise bu sinemanın birbirlerinden bağımsız üsluplar ortaya koydukları halde hangi ortak özelliklere sahip oldukları meselesidir.

3 YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Anlatım, sinema sanatındaki tüm biçimsel ögeleri birbirine bağlayan, ilişkilendiren, izleyiciye bilginin hangi sırada (olay örgüsü üzerinden), ne ölçüde (sınırlılık bakımından) ve nasıl (stil yoluyla) sunulduğunu yöneten, kurucu mekanizmadır. Bu yönüyle, film anlatımının çözümlenmesi, filmlerin anlaşılmasını, kavranmasını, kişi, ulus, akım ya da sinemasal tarzın ne olduğunu ortaya çıkarabilmenin yoludur. Bunu yapabilmek için, çalışma evreninden seçilen filmler, detaylı bir analize tabi tutulacaktır.

Yapısalcıların çalışmaları anlatı üzerine odaklanan bir alanı, anlatıbilimi doğurmuştur. Chatman (2008, s. 17) anlatıbilimi, "minimal anlatı kurucu özelliklerin saptanması yoluyla bir olasılıklar şablonu oluşturmak ve tek tek metinleri bu şablona yerleştirerek, uyum sağlamak üzere şablonun ayarlama gerektirip gerektirmeyeceğini sorgulamak" cümleleriyle açıklar. Buna göre anlatı kuramı yazarla değil, metnin nasıl meydana geldiği, yapılan düzenlemelerin nasıl tasarlandığıyla ilgilidir. Chatman'a (2008, s. 21) göre anlatının ne söylediği hem onun materyalini hem de bu materyalin nasıl düzenlendiğiyle ilgilenen ifadenin söyleminin analiziyle anlaşılabilir.

Denzin ve Lincoln'ün (2011, s. 3) bahsettiği üzere nitel araştırma, dünyayı görülebilir bir hale getirecek ve onu dönüştürebilecek bir dizi veri ve yorum içermektedir. Nitel araştırma; saha notları, röportajlar, konuşmalar, fotoğraflar, filmler gibi verileri temsillere dönüştürür. Böylece nitel araştırma, araştırma konusunun doğasına uygun bir yorumlayıcı yaklaşım sağlar. Bu sayede araştırmacı, çalışma konusunu konunun doğasına özgü bir ortamda, insanların olgulara atfettikleri mana bakımından onları yorumlar ve bu olguların anlamını ortaya çıkarmaya çalışır.

Nitel araştırma yöntemleri yazılı ve görsel verilere dayanan, çalışmanın kendisine özgü veri analizi adımları üreten, yine çalışmanın doğasına uygun farklı tasarımlara olanak tanıyan bir yaklaşıma sahiptir (Creswell ve Creswell, s. 254).

Bir soruna karşı nitel araştırma, karmaşık, detaylı inceleme gerektiren, sayısal olarak test edilemeyecek ya da istatistiklerin işe yaramadığı durumlarda olguların kavranmasını, anlaşılmasını sağlayacak yorumlayıcı bir analiz imkanı sunmaktadır.

Nitel araştırma, tüm bireyleri aynı istatistiksel bakış açısına sabitlemenin yerine, bireye ve kendine özgü olabilen bir bakış açısı da sağlamaktadır (Creswell ve Poth, 2018, s. 84).

Anlatı üzerine yapılan çalışmalar, edebiyat eserlerini bileşenlerine ayırarak yakından incelemenin yolunu açmış, anlatılar yapı olarak ele alınarak öykülemenin nasıl şekillerde organize edildiği üzerine çalışmalar yürütülebilmiştir. Rus biçimcilerin *fabula-syuzhet* ayrımı Todorov (2021), Genette, Chatman, Kenan gibi akademisyenlerin "öykü, söylem", "metin-içi", "metin dışı dünyalar" ve "anlatım" ayrımları, Chatman'ın bunları sinemaya da uyarlayarak genişletmesi, anlatı metinlerinin yakından incelenmelerine olanak sağlamıştır.

Chatman'ın (2008) da gösterdiği üzere sinema eserleri de birer yapı olarak incelenebilmektedir. Filmlerin anlatı yapılarının incelenmesi, bu anlatı yapılarını meydana getiren anlatı birimlerinin ve sinemasal ögelerin yapıyı nasıl bir araya getirdiklerinin incelenmesidir. Anlatıyı oluşturan iki temel kavramdan öykü (*fabula)*, anlatı dünyasının sahip olduğu materyaller, durumlar, karakterler ve çevreden oluşmakta, yani öykünün işlenmemiş ham maddesini vermekte, olay örgüsü yapısı (*syuzhet* - Chatman'ın terminolojisinde söylem) ise bu materyalin düzenlenişini, sıralanışını, eyleme dökülmesini ifade etmektedir.

Öykü materyalinin sanatçı tarafından düzenlenmesi ise başka alt başlıkları doğurur. Bunlar olay örgüsünün tasarlanması, (söylemsel sıralama -olay örgüsünün kronolojisi), gözüken ya da işitilen materyalin seçimi, metin ya da öykü dışı materyalin seçimi ve uygulaması ile sıralamanın yapılmasında sanatçının karar verdiği önceliklerdir. Söylem analizi bu özelliklere ek olarak sanatçının çizdiği şemaların, bilgi akışının düzenlenmesi, aktarılan bilgilerin güvenilirliği, *syuzhet* sisteminin izleyiciyi yanıltabilecek şekilde manipüle edilmesi ile film tekniğinin; mizansen, sinematografi, kurgu ve ses ögelerinin bir arada kullanılabilmeleriyle mümkün olmaktadır.

Anlatımın inşa ettiği anlamı ortaya çıkarmak için *Poetics of Cinema* (2008) adlı eserinde David Bordwell, sinemanın anlamı oluşturan üç boyutu; "öykü dünyası" (*story world*), olay örgüsü yapısı (*plot sutructure*) ve anlatım (*narration*) üzerine odaklanır. Öykü dünyası, anlatı dünyasının içindekileri, olağan durumu, karakterleri ve atmosferi

yansıtması açısından önemlidir. Ancak bununla yetinmez, ayrıca izleyicinin günlük yaşamdaki deneyimleri de öykü dünyasının kurulumunda önemli rol oynar (2008, s. 112) ve bu inşa süreci anlatım tarafından yönetilir. Anlatımın güvenilirliği de öykü dünyasının inşasında belirleyicidir (2008, s. 116). Anlatım, izleyicinin gelişmekte olan öyküyü, olay örgüsü organizasyonu (*syuzhet* sistemi) ve stilistik biçimlendirme (stylistic patterning)[57] temelinde inşa etmesine yönlendirme sürecidir" (Bordwell, 2008, s. 98).

Neoformalist yaklaşım izleyiciyi öykünün oluşturulması sürecinde aktif olarak tanımladığından öykü, izleyiciye sunulan *syuzhet* ile stilistik ögelerin izleyici tarafından yorumlanmasıyla anlam kazanan bir kavram olarak öne çıkar. Bazı durumlarda izleyici bu ikisi arasındaki bağı kuramadığında anlam oluşmaz. Anlamın oluşabilmesi için arka arkaya dizilen olayların motivasyonlarının olması ve bunların her birinin işlevlerinin bulunması gerekir (Chatman, 2008, s. 19). Birçok filmde motivasyon zayıf, işlev eksik olabilir, örnekleri çoktur. Bu gibi durumlara anlatıda boşluk oluşur (Thompson, 1999, s. 11-14). Anlatıda bütünlüğün sağlanabilmesi ve anlamın oluşabilmesi için olay örgüsü ile sinema tekniği, nedensellik ilkelerine bağlı olarak düzenlenir. Modern anlatıda ise nedensellik daha gevşektir ancak yine de anlatı, kendi içinde bir tutarlılığa sahip olmalıdır.

> Her sanat eseri, kendisi için ne ise, odur ve zaruri olarak odur, bunun aksi düşünülemez. Bu manada her sanat eseri, otonom, kendi kanunu'na dayanan ontik bir düzen'dir. Estetik objenin bu otonomisi, onun essentia'sını meydana getirir. Estetik obje, sanat eseri, otonom bir şekil'dir. Bu otonomi, genel bir otonomi değil, her sanat eserinde başka türlü görünen, "özel" bir otonomidir. Çünkü bu otonomi, sanat eserinin, estetik objenin dayandığı bir "form-kanunudur". Bu form-kanunu, estetik objeye, onu estetik olarak algılamak için yönelen süjeye değil, aynı zamanda sanatçıya da kendini empoze eder. Her sanatçı meydana getirmek istediği eserin otonomisinin özel kanununa uymak gereğindedir (Tunalı, 1983, s. 19).

Yeni Türk Sinemasının anlatımını kavrayabilmek için bu çalışma kapsamında birbiriyle ilişkili üç yöntem önerilmektedir. Bunların birincisi olayların sıralanışı, zamansal düzeni ve bu düzenin nasıl işlediğinin görülmesini sağlayan "bölümlendirmedir" (segmentation). Bölümlendirme, bir filmdeki benzerlikler ve farklılıkların, tekrarların,

---

[57] Burada kullanılan bağlamdaki anlamıyla filmin sinemasal araçları sistemli bir şekilde kullanması (Bordwell, 1985, s. 50)

zamansal düzenlemenin, olay örgüsünün ve filmin tüm gelişim örüntülerinin, tıpkı bir filmin taslağı ya da bir binanın mimari planı gibi, filmin tüm tasarımının görülebilmesini sağlar (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 69).

Aşağıdaki örnek tabloda (tablo 3.1) görüleceği üzere bölümlendirme, filmin tüm yapısının tasarımını, olay örgüsünün önemli kısımlarını ve sahnelerin nasıl organize edildiğini gösterir. Tablo aynı zamanda öyküdeki sebep-sonuç ilişkisi ve öykü zamanının olay örgüsü tarafından nasıl kurulduğunu göstermesi açısından da önemlidir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020, s. 102).

Thompson'ın (1999, s. 27), bahsettiği üzere olay örgüsü Field'ın (2005) yaptığı şekilde üçe bölünebileceği gibi olay örgüsünü sayısız bölüme ayırmak da mümkündür. Field, kurduğu yapıyı, anlatıyı farklı yönlere sürükleyen eylemlerdeki önemli değişimler üzerine inşa etmiştir. Thompson ise daha kesin bir tanımlama yapabilmek için bu yapının protagonistin amacının değişmesine neden olan olaylar şeklinde düzenlemeyi önerir. Böylece amaçların ne şekilde formüle edildiği, geliştirildiği, değiştirildiği, birbirlerinin yerini aldığı, ilerletildiği, engellendiği, geciktirildiği ya da başarıya ulaşıp ulaşmadığı analiz edilebilir.

Tablo 3.1

Bölümlendirme (segmentation) Örneği

***Citizen Kane*: Plot Segmentation**

C. Credit title.
1. Xanadu: Kane dies.
2. Projection room:
- **a.** "News on the March."
- **b.** Reporters discuss "Rosebud."

3. El Rancho nightclub: Thompson tries to interview Susan.
4. Thatcher library:

First flashback
- **a.** Thompson enters and reads Thatcher's manuscript.
- **b.** Kane's mother sends the boy off with Thatcher.
- **c.** Kane grows up and buys the *Inquirer.*
- **d.** Kane launches the *Inquirer*'s attack on big business.
- **e.** The Depression: Kane sells Thatcher his newspaper chain.
- **f.** Thompson leaves the library

5. Bernstein's office:

Second flashback
- **a.** Thompson visits Bernstein.
- **b.** Kane takes over the *Inquirer.*
- **c.** Montage: the *Inquirer*'s growth.
- **d.** Party: the *Inquirer* celebrates getting the *Chronicle* staff.
- **e.** Leland and Bernstein discuss Kane's trip abroad.
- **f.** Kane returns with his fiancée Emily.
- **g.** Bernstein concludes his reminiscence.

6. Nursing home:

Third flashback
- **a.** Thompson talks with Leland.
- **b.** Breakfast table montage: Kane's marriage deteriorates.
- **c.** Leland continues his recollections.

Fourth flashback
- **d.** Kane meets Susan and goes to her room.
- **e.** Kane's political campaign culminates in his speech.
- **f.** Kane confronts Gettys, Emily, and Susan.

Fourth flashback (cont.)
- **g.** Kane loses the election, and Leland asks to be transferred.
- **h.** Kane marries Susan.
- **i.** Susan has her opera premiere.
- **j.** Because Leland is drunk, Kane finishes Leland's review.
- **k.** Leland concludes his reminiscence.

Kaynak: Bordwell vd., 2020, s. 102.

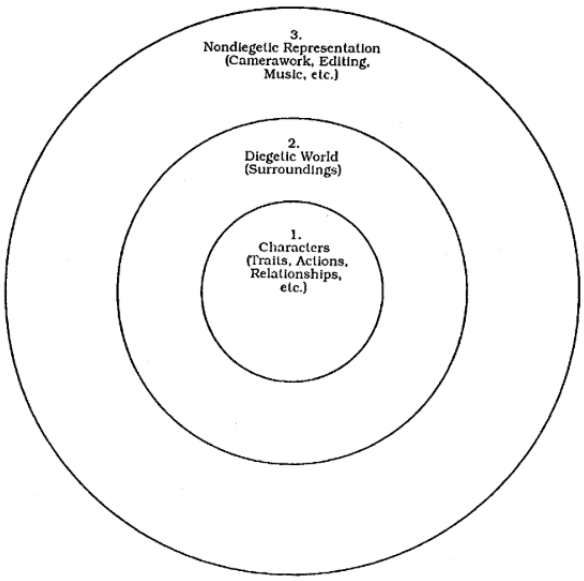
İkinci olarak film anlatısının üç boyutu başlığı altında (Bordwell, 2008) analizi yapılacak her filmin anlatı dünyası, olay örgüsü yapısı ve anlatımlarının bir arada değerlendirildiği bir analiz yapılacaktır. Bu aşamada Bordwell'in önerdiği *bull's eye schema*dan (boğa gözü şeması) da faydalanılacaktır (Bordwell, 1991, s. 171).

Bu şema, merkez-çevre (*core-periphery*) ilişkisiyle kurulan, karakteri merkeze alarak, filmin diğer bileşenlerini bu merkez etrafında toplayan bir inceleme yapma olanağı sağlar. Tablo, merkeze karakterleri yerleştirir. Karakterlerin merkezde olmasının nedeni, filmin en önemli bileşenleri olmasından değil, filmdeki yapısal ögelerin karakterler ve onların ilişkilerine, özelliklerine, duygularına atıfta bulunmalarından kaynaklanmaktadır. Bunun haricinde karakterler yapısal bileşenlerden sadece biridir. Filmler eylem ya da karakter merkezlidir. Çemberin ikinci halkası, karakterlerin içinde yaşadığı, diegetik öykü dünyasının analizini kapsamaktadır.

Karakterlerin eylemleri, duyguları, tavır ve davranışları, çevreleriyle, mekanla, zamanla ve diğer karakterlerle olan ilişkileriyle yönetilir. Üçüncü çember ise diegetik olmayan film tekniği ögeleridir. Zira sinemacı bu teknikleri kullanarak öykü dünyasına müdahale eder. Öykü dünyasındaki her şeyi değil, sadece göstermek istediklerini kadrajı içerisine alır. Film tekniğinin tüm ögeleri (mizansen, sinematografi, kurgu ve ses) için de bu böyledir. Böylece sinemacının izleyicinin kavrama sürecine yaptığı müdaheleler de ortaya çıkarılabilir (Bordwell, 1991, s. 170-171). Şemanın öncelikli amacı, analizcinin buradaki üç düzeyi birbirlerine anlamlı bir şekilde bağlayabilmesini sağlamaktır (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 87). Bu şema, analizcinin, anlatıdaki önemli belirtileri seçerek, örüntüleri inşa etmesini sağlar (Bordwell, 1991, s. 169).

Şekil 3.1

Boğa Gözü Şeması



Kaynak: Bordwell, 1991, s. 171.

Üçüncü aşama ise filmlerin ürettiği farklı düzeydeki anlamların yorumlanmasıdır. Filmlerin ürettiği anlam ve bunun inşa edilme yöntemi, Yeni Türk Sineması ile öncesi arasındaki anlatım stratejilerinin farklarını gösterebilir. Anlatı yapısının kuruluşu, tematik, sinematografik farklılıklar, ses kullanımı, toplumsal eleştiri konusundaki anlatım stratejileri arasındaki farklılıklar ve farklılaştırma tekniğinin kullanımı üzerinden Yeni Türk Sinemasındaki yenilikleri görmek mümkün olabilir.

Böylece Yeni Türk Sinemasında filmleri öykü dünyaları, olay örgüsü yapıları ve anlatımları üzerinden ortak örüntüleri, konvansiyonla olan ilişkileri, motivasyonların kuruluşu ve sinema tekniğinin kullanımı analiz edilmiş olacaktır. Ancak o zaman, geriye dönük olarak Yeni Türk Sineması başlığı altında gösterilen filmlerin, Türk filmlerinin konvansiyonlarından ne ölçüde sapmalara sahip olduğu ortaya çıkarılabilir. Bu şekilde iki önemli sonuca ulaşılması beklenmektedir. Birincisi yeni filmlerin, eski filmlerden ne ölçüde farklılaştığı, ikincisi ise Yeni Türk Sinemasının anlatımının nasıl kurulduğudur.

3.2. Evren ve Örneklem

Yeni Türk Sinemasının başlangıcına ilişkin farklı tarihler verilse de ağırlıklı olarak 90'lı yılların ortaları ile 2000'li yılların başları verilmektedir. Çalışmanın amacı gereği yeni sinemanın, eski sinemadan biçimsel farklılıkları araştırılacağından konvansiyonel olan ana akım filmler araştırma kapsamına alınmamıştır. Bu nedenle araştırmanın evrenini 2000'li yıllardan sonra yapılan modernist eğilimli filmler oluşturmaktadır.

Sinemada "yeni" kavramının biçimdeki değişimlerle ilişkisi yukarıda açıklanmıştı. Bu bakımdan örneklem seçimi de biçimsel olarak bu değişimin görülebileceği filmlere odaklanılmasını gerektirmektedir.

Amaçlı örnekleme, metinlerin, resimlerin ya da filmlerin analiz edilmesi, yorumlanması yoluyla bulgulara ulaşmayı sağlar (Creswell ve Creswell, 2018, s.33). Patton'a (2002, s.46) göre nicel araştırma büyük ölçeklerde ya da çok sayıda örnek arasından yapılan rasgele seçimlerin evreni temsil ettiği prensibine dayanırken, amaçlı örnekleme, çok daha az sayıda örneğin derinlemesine incelenmesine olanak tanımaktadır. Amaçlı örneklemenin ardında yatan mantık ve güç derinlemesine anlama olduğundan, çalışmaya uygun, bilgi bakımından zengin örneklerin seçilmesi gerekmektedir.

Yeni Türk Sinemasının başlatıldığı tarihlerden bu yana bir çok yeni yönetmen, çok sayıda yeni film bu sinemanın içine dahil olmuştur. Bununla birlikte bu filmler hem yapım üretim pratiği hem de içerik bakımından oldukça çeşitli bir yapı sunmaktadır. Yeni Türk Sinemasının başlatıldığı tarihlerde adı geçen yönetmenler hala film yapmaya devam etmektedir ancak tarzlarında değişim de gözlenmektedir. Eski sinema ile yeni arasındaki farklılıklara odaklanan problem çerçevesinde Yeni Türk Sinemasını tarif

edebilmek için zengin veri sağlayabilecek filmlerin seçilmesi önem taşımaktadır. Bu nedenle çalışmanın evrenini tanımlarken bazı sınıflandırmalar yapmak yerinde olacaktır.

Burada birinci öncelik olarak modernist eğilimli filmlerin ve yönetmenlerin sayısal olarak önemli bir rakama ulaşmasıdır. Örneğin Zahit Atam 1990'lı yıllaradaki dört yönetmenle bu sinemayı başlatmıştır. Günümüzde ise onlarca yönetmenden bahsedebilmek mümkündür. Bu bakımdan 2010'lu yıllardan bu yana olan süreç; 2010-2024 aralığında yapılan filmleri incelemek gerekir.

İkinci olarak seçilecek filmlerin Yeni Türk Sinemasını temsil konusunda zengin örnekler sunması gerekmektedir. Bu nedenle çok iyi, çok başarılı ya da bol ödüllü bir ilk filmden ziyade, kariyerlerinde olgunluk dönemine girmiş, geçmişe dönük olarak da yaptıkları işlerle çalışmanın problemine katkı sağlayabilecek isimlerin filmlerine odaklanılacaktır.

Son olarak, seçilecek filmlerin çeşitlilik yaratacak bir yelpazede olması amaçlanmaktadır. Yönetmenler arasındaki kuşak ya da üslup farklılıkları, belli bir üslup ya da yaş grubunun ortaklıklarına değil de farklılıklarına odaklanma, Yeni Türk Sinemasının ortak noktalarını anlayabilmek içi daha elverişli ve güvenilir bir zemin sunacaktır.

Bu kapsamda 2000'li yıllardan itibaren Türkiye'de yapılmış modernist eğilimli filmler arasından biçimsel farklılıkları gösterebileceği düşünülen filmler seçilmiştir. Bunlar *Kelebekler* (Karaçelik, 2018), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Ünlü, 2013), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Ceylan, 2011) ve *Koca Dünya* (Erdem, 2016) filmleridir.

Bu yönetmenlerden Reha Erdem, ilk filmini 1988 yılında çekmiştir. Reha Erdem kendine özgü üslubuyla çok sayıda film üretmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metrajlı filmi ise 1997 tarihlidir. Filmografisinde kademeli olarak değişen bir üsluptan bahsedilebilir. Onur Ünlü ilk filmini 2007 yılında, Tolga Karaçelik ise 2010 yılında yapmıştır. Hem Onur Ünlü hem de Tolga Karaçelik reklam sektöründe de çalışmışlar, Onur Ünlü daha çok dizi film, ticari sinema gibi alanlarda da örnekler vermiştir.

3.3. Verilerin Toplanması ve Yorumlanması

Nitel araştırmalarda üç farklı veri toplama yönteminden bahsedilebilir. Bunlardan birincisi açık uçlu görüşmeler, ikincisi doğrudan gözlem ve üçüncüsü de belge analizidir (Patton, 2002, s. 4).

Nicel araştırmalarda rastlantısal örneklem gücünü istatistiksel olasılık kuramından almaktadır. Rastlantısal olarak ve evreni temsil eden örneklerle yapılan araştırmalar, araştırmacılara genelleme yapma imkanı tanıyarak, örneklerden evrene ulaşmalarını sağlar. Buna karşılık bir nitel araştırma türü olarak amaçlı örnekleme yöntemi ise bilgi yönünden zengin olan verinin derinlemesine incelemesine olanak tanımaktadır. Böylece araştırmacı, soruna uygun, amaca hizmet eden bir inceleme imkanı kazanır (Patton, 2002, s. 230). Bu yönüyle amaçlı örnekleme, araştırmacının sorunu çerçevesinde en zengin içeriği sağlayacak örnekleri seçmesini sağlamaktadır (Creswell ve Poth, 2018, s. 213).

Film biçimi, bir filmin bileşenlerinin tamamıdır. Sinemada biçimin incelenmesi, sadece sinema ortamına özgü olan sinema teknikleri de denilen stilin ve anlatı yapısının da incelenmesi anlamına gelmektedir.

Yeni biçimcilerin araştırma alanlarına eklemledikleri diğer bir kavram ise bilişsel yaklaşımdır. Bilişsel yaklaşım izleyiciyi bir filmin kavranmasında filmin sunduğu veriler doğrultusunda aktif olarak *fabula*yı inşa eden kişi olarak tanımlamaktadır. Verilerin iletilmesini sağlayan, bir diğer deyişle bilgiyi aktaran mekanizma da anlatımdır.

Anlatım bilgiyi öznel ya da nesnel, güvenilir ya da güvenilmez, diyaloglar, mizansen, kurgu ya da sinematografik tekniklerle aktarabilir. Bu veriler bazı filmlerde oldukça somut ve tek anlamlı, bazı filmlerde ise son derece karmaşık, belirsiz ya da çok katmanlı ve çok anlamlı olabilir. Anlatımın analizinin yapılmasındaki amaç, film biçimiyle ilgili verilere erişimi sağlamaktadır. *On the History of Film Style* (1997), *Reinventing Hollywood* (2017), *The Way Hollywood Tells It* (2006) adlı eserlerinde David Bordwell film stili ve anlatım üzerinden film biçimi üzerine örnekler vermiştir. Yine *The Classical Hollywood Cinema* (Bordwell, Staiger ve Thompson, 2005) film

biçimindeki değişimler üzerinden Amerikan Sinemasının üretim pratiklerinin nasıl değiştiğini göstermişlerdir. Aynı şekilde Thompson'ın da bilişsel yeni biçimci yaklaşımla, 10 filmin analizini yaptığı *Storytelling in the New Hollywood* kitaplarındaki uygulamalar esas alınacaktır.

4 BULGULAR

4.1 Kelebekler

Cemal, Kenan ve Suzan isimli, birbirlerinden uzun zaman önce ayrılmış, birbirlerine karşı mesafeli ve farklı yerlerde yaşayan üç kardeş, babalarının onları yaşadığı köye çağırması üzerine bir araya gelirler. Onları bir araya getirip bu yolculuğa sokan motivasyon, uzun zamandır görmedikleri babalarının ağzından çıkacak son cümlelerdir. Tolga Karaçelik filmin hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yapmış, film 2018 yılında başta *Sundance* Film Festivali Büyük Jüri Ödülü, Uluslararası Ankara Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Kurgu", İstanbul Film Festivali'nde "Jüri Özel Ödülü" ile başka festivallerde ve farklı dallarda toplam 15 ödül ve 17 adaylık almıştır.

4.1.1 Bölümlendirme

A. Giriş, karakterler

1. Cemal Almanya'da haberlere konu olur. Alman başbakanını astronotlara verdiği sözü tutmaya davet eder.
2. Cemal'e babasından telefon gelir.
3. Suzan'ın mesleği.
4. Kenan'ın mesleği.
5. Jenerik.
6. Suzan sosyal yaşam.
7. Kenan sosyal yaşam.
8. Kardeşlerin buluşması.

B. Yol

1. Cemal annesinin intihar konusunu açar.
2. Kardeşler otele giriş yapar.
3. Gazinoda sinirler gerilir, kavga çıkar.

4. Kardeşler yeniden yola çıkar.

5. Hasanlar Köyüne girerler.

C. Hasanlar Köyüne Giriş

1. Kenan direksiyonda, diğer kardeşler uyumaktadır, bir patlama sesiyle uyanırlar.

2. Cemal eski evlerinin yerini sormak için arabadan iner.

3. Kenan meydanda gezinmektedir.

4. Cemal muhtardan babalarının öldüğü bilgisini alır.

5. Kenan meydanda patlayan tavukların arasında kalır.

6. Kardeşler babalarının durumunu öğrenmek için köy imamına giderler.

Ç. Baba Evi

1. Kardeşler ve evin farklı bölümleri.

2. Babanın vasiyeti.

3. Suzan ve Kenan'ın travmaları.

4. Kahve, patlayan tavuklar.

5. Suzan, babanın çocuklarını sürekli takip ettiğinin delillerini bulur.

6. Kardeşler içerek eğlenir.

D. Final

1. Yol.

2. Kör çoban.

3. Kapanış.

4.1.2 Anlatım

Film, Cemal'in göğüs planda astronot kıyafeti içinde yaptığı eylemle açılır. Aynı plan, zoom-in hareketiyle karakterin yakınına geçer. Zoom hareketinin mekanik doğasından ötürü, planın bir haber vb. aktüel bir çekimle ilişkili olduğu kurulabilir. Bu ilk planda mekan bilgisi zayıftır, burası çimenlik bir alanda, camla kaplı bir binanın önüdür,

Cemal'in üzerindeki kıyafetle zıtlık oluşturmaktadır. Cemal kameraya bakarak Alman başbakanına hitaben "astronotları ciddiye alın, kaybedecek hiçbir şeyi olmayan astronotlardan daha tehlikeli hiç bir şey yoktur" demektedir. İkinci plan, bir TV spikerinin sunduğu, TV stüdyosunda geçmektedir. Spikerin söylediklerinden anlaşıldığı üzere astronotlar grev yapmaktadır ve konuyla ilgili bilgi almak için spiker Kelebekler'in başkarakterlerinden Cemal'i stüdyoda misafir etmektedir. Cemal'in büyük problemi, Alman hükümetinin uzaya gitmek için sabırsızlanan astronotlara gerekli kaynağı ayırmamasıdır. Bu tepkinin ardından Cemal, yanında getirdiği bir bidon benzini kafasından aşağı döker, spiker anlamaya çalışarak seyretmektedir, Cemal çakmağı yakar ve başlığını tutuşturur.

Görsel 4.1

Cemal başlığını tutuşturur



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Film henüz ilk sahnesinde absürt doğasını açık eder. Yadırgatıcı, anlatı dünyasının gerçekçiliğinin kurulmasını geciktirici, aynı zamanda da Cemal'in akıl sağlığı ile izleyicide şüpheler oluşturacak bir giriştir bu.

İkinci sahnede, göğüs planda ve alt açıdan Suzan, bıkmış, sıkılmış bir yüz ifadesiyle, kıyafetlerini çekiştiren küçük bir çocuğa tepkisiz bir şekilde bakmaktadır. Anlaşıldığı üzere burası bir anaokulu, Suzan da anaokulunda öğretmendir. Üçüncü sahne, karanlığın içindeki Kenan'ın yakın planıyla başlar. Kenan, kafasında kulaklık, tuhaf tuhaf sesler çıkarmakta, kadrajın tam ortasında da bir mikrofon yer almaktadır. Yanındaki monitörde

çimlerin üzerinde yürümekte olan bir kedi, belli ki Kenan kediye seslendirme yapmaktadır. Ancak kedinin diyaloğunu yanlış okuduğu için yönetmen tarafından uyarılır. İki karakter arasında, filmin seyriyle hiç bir alakası olmayan, kedinin adı üzerine bir tartışma ve ardından da kedinin nasıl konuşması gerektiğine dair bir konuşma geçer. Konuşmalar sırasında kameranın netliği karakterler arasında geçiş yapar. Bu *diegetic* olmayan netlik hareketi; *rack focus*, anlatımın öykü dünyasının kurulumundaki etkisidir. Nihayet, tartışmayı uzatmayan Kenan, yönetmenin taleplerini yerine getirir, planın sonunda kedinin kahkahası gereğinden daha da uzatılarak, Kenan'ın aslında ne kadar da mutsuz olduğunu gösterir.

Görsel 4.2

Suzan anaokulunda



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Böylece filmin ilk üç sahnesi, filmin kimlerle ilgili olduğunu açık eder. Filmde çoklu protagonist kullanılmaktadır. Aynı zamanda da bu protagonistler aynı amaca ulaşmaya çalışan bir gruptur. Giriş bölümü hızlıca karakterleri tanıtır. Dördüncü sahnede Cemal, ışıklı bir aynanın önünde, üzerinde beyaz bir atlet, arkadaşının tebriğini kabul eder. Cemal kadrajın kenarına doğru, bir çubuğun arkasından görülmesini engelleyecek şekilde yerleştirilmiş, önemsiz bir figür olarak mizansene yerleştirilmiştir. Ancak aynadaki aksi, merkezde ve aşağıdadır. Kadın, kadrajın neredeyse dışına itilmişken, Cemal'in arkasına geçerek sırtını sıvazlar. Artık kadın da merkezde ve çerçeve hiyerarşisinde Cemal'in üzerindedir. Cemal ve arkadaşlarının arkasında olduğunu oldukça ciddi bir şekilde ifade ettiği sırada, Cemal'in telefonu çalar. Hareket,

mizansendeki en dikkat çekici ögedir. Çoğunlukla ekrandaki güç dengesi, hareket lehine değişebilir. Nihayet telefonun çalmasıyla Cemal, kadının sözlerini keser ve telefona cevap verir. Bunun arkasından kadın artık anlatımdaki görevini tamamlamış bir şekilde, kadrajdan dışarı çıkar. Cemal artık bütün kadrajı domine etmekte, telefonda karşı tarafı dinlemektedir. Ağzından çıkan tek laf "baba" olur. Bu aynı zamanda olay örgüsünün tamamını bir sebep sonuç zincirine itecek olan tetikleyici olaydır. Beşinci sahne, büyük bir ihtimalle bir kelebeğin gözünden -ya da en azından belirsiz bir gözle- az ağaçlı, Ege bitki örtüsünde bir uçuşla açılır. Kamera, kelebeğin hareketlerini takip eder gibi ilerleyerek, eğilir, bükülür ve çerçevede sürekli bir hareket sağlar. Görüntünün üzerinde ise kim olduğu hiç bir zaman açık edilmeyecek bir ses, kelebeklerin öyküsünü anlatır. Görüntü fludur. Sesin anlattığı ise kelebek ölülerini gömen, bunun için yaşadığı yerdeki insanların kendisiyle dalga geçtiği bir adamın hikayesidir. Çevresindekilere aldırış etmeyen adam, günlerce kelebeklerin başında bekler ve sonunda binlerce kelebek kanadı çıkar bedeninden, tam da bu sırada, ekran netleşir, "Kelebekler" yazısı tam merkezde, arkada bir köy görünür.

Filmlerin giriş kısmıyla ilgili farklı araştırmacılar farklı isimler önermişlerdir. Aristoteles'in başlangıç dediğine Freytag önce giriş (*introduction*) demiş, daha sonra bunu serim (*exposition*) olarak değiştirmiştir. Syd Field başlangıçları kurulum (*setup*) olarak isimlendirir. Kelebekler'in başlangıcı anlatı dünyasını tamamen gözler önüne sermez, bu nedenle serim yerine giriş demek daha doğru olabilir. Filmin jenerik kısmında gidilecek yer gözükmektedir. Bununla birlikte anlatım ciddi ölçüde sınırlandırılmıştır. Bu sayede izleyicinin merak duygusu kamçılanır.

Film yeniden açıldığında tekrar karakterlere dönülür. Film önce Suzan'ın hayatına eğilir. Suzan mutsuz bir evlilik yapmıştır. Bir balık lokantasında kocasına boşanmak istediğini anlatır. Uzun bir diyaloğun kurulduğu bu sahne bir kaç sebepten incelemeye değerdir. Öncelikle sahne oldukça minimal kurulmuştur. Üzerinde bir kaç parça yiyecek bulunan bir masa, mavi tonlarında bir ışık, başlarında elinde balıkla bekleyen ve bir yere kımıldayamayan garson ile atmosfer sesi dışında sahnede bir şey yoktur. Bu kadar minimal bir dekora rağmen çok hızlı bir şekilde buranın muhtemelen lüks bir balık lokantası olduğu, Suzan ve Emre'nin evli olduğu, evliliklerinin yolunda gitmediği, en

azından Suzan'ın boşanmak istediği, Suzan'ın hayatında bir dönüm noktasında olduğu bilgileri hızlıca verilir. Ancak bu bilgiler sözlü anlatımla değil, karakter eylemleri ve sinema teknikleriyle sağlanır. Diyalogların amacı olay örgüsünü ilerletmek değil, karakterlerin nitelikleri ile ilgili bilgi vermektedir. Diyaloglar Emre'nin nasıl bir karaktere sahip olduğunu, Suzan'ın iç dünyasında yaşadığı çelişkileri ve mutsuzluğunu yansıtır. Suzan telefonu "Cemal abi" diyerek açtığı sırada zaten genel planda hiç görünmeyen lokanta ve kocası tamamen netlik dışında bırakır. Suzan, karanlığın içinde, kadrajın kenarında ve netlik ondadır. Aydınlık olan restoran ve kocası ise fluda bırakılır. Suzan'ın son lafı "babam mı aradı?" olmuştur. Belli ki bu, şaşırılması gereken bir durumdur. Nihayet bu lafın üzerine sonraki sahneye yüksek sesli bir rock parçasına uygulanan bir ses köprüsüyle geçiş yapılır. Kadrajın bir yanında Kenan kafasını sallayarak müziğin ritmine kendini bırakırken, kadrajın diğer yanı, alımlı bir kadının, belli ki barmenden istediği, içkiyle doldurulur. Kadının yüzü kameraya dönükken, Kenan arkadan görülür. Barın tamamı bir önceki sahnede olduğu gibi görülmemektedir. Böylece mekanlar minimal tutulduğu gibi aynı zamanda odağın da tamamen karakterlerde kalması sağlanır. Görüldüğü kadarıyla Kenan'ın tarafında, ses stüdyosundaki mizanseni de anımsatan soğuk, mavi bir renk, kadının tarafında ise yine soğuk, yeşil bir ton hakimdir. Renk tercihleri, aydınlatma ve kadraj üzerinden Kenan'ın yalnızlığı ve çaresizliği verilmektedir.

Görsel 4.3

Suzan ve Emre balık lokantasında



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Görsel 4.4

Kenan gece kulübünde



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Film hızlı bir şekilde karakterlerin önemli niteliklerini verir. Burada reklamcılığın Türk Sinemasına etkisinden de bahsetmek yerinde olacaktır. Reklam filmleri ortalama 60 saniye gibi bir süre içinde hızlı bir şekilde dünyaları kurmak, kullandığı tipler ve şemalar üzerinden izleyiciye ulaşmak zorundadır. 1980'li yılların ortalarından itibaren hızla gelişen reklam piyasasında çok sayıda Batılı yönetmen, görüntü yönetmeni ve diğer teknik personeller önemli bir *know-how* bırakmıştır ki bunun etkileri de Türk Sinemasında görülmektedir.

Kenan'ın evi tamamen karanlıklar içindedir. Kenan bile güçlükle tanınmaktadır, siyaha düşmüştür. Telefonu çalar, ekranda "Cemal" yazmaktadır. Kenan sinirlenir, bağırır, çağırır ancak telefonu açmaz. Kapı çalar. Kenan sakinleşir, kapıya yönelir ve açar. Kapıda Cemal, elinde telefon, dikilmektedir. Cemal, güleç, yarım Almanca, yarım Türkçe , kardeşini selamlar. Cemal aydınlıkta, Kenan ise karanlıktadır. Cemal'in içeriye girmesiyle ev aydınlanır.

Buraya kadar bakılacak olursa, Kelebekler, hem Türk Sinemasında pek rastlanmayan, Avrupa ve Amerikan filmlerinde de nadiren karşılaşılan çoklu protagonist kullanımına yer vermiştir. Bu kullanım, örneğin Villeneuve'ün *Polytechnic* (Villeneuve, 2009), *Incendies* (Villeneuve, 2010) *The Enemy* (Villeneuve, 2013), *Sicario* (Villeneuve, 2015) gibi filmlerinde çok kültürlülük, *Incendies*'de kuşak farkı gibi temaları da meydana

getirmekte kullanılır. *Reservior Dogs* (Tarantino, 1992), *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) gibi Tarantino filmlerinde epizodik anlatımı kurarak öykü dünyasına bakışı güvenilmez hale getirir. *Amadeus* (Forman, 1984), *The Prestige* (Nolan, 2006), *Black Swan* (Aranofsky, 2010), *Gone Girl* (Fincher, 2014) gibi filmlerde ise farklı bakış açılarından anlatıya bakmayı sağlar. Karaçelik bu üçüncü filminde ikinci filmi *Sarmaşık* (Karaçelik, 2015) ile birlikte çoklu protagonist yapısını ikinci defa kullanmış ve tekrar etmiştir. Filmin ilk 12 dakikası içerisinde anlatım karakterlere eşit ve sıralı bir şekilde yer ayırarak hem metrik montaj uygulamasıyla, hem de sahnelerin birbirilerini takip etmesindeki tekrarıyla karakterlerle ilgili örüntüyü oluşturur. Bu örüntü öykünün kahramanlarının hem bu üç karakter olduğunu hem de öykü dünyasına onların bakış açılarından yaklaşılacağını gösterir. Örüntünün yarattığı ikinci önemli konu ise karakterlerin kardeş olduklarının ancak bu ilişkinin de sorunlu olduğunun anlaşılmasıdır. Kenan'ın ağabeyinden bahsederken "30 yılda 4 defa" görüştüklerini ifade etmesi, aninden öykü süresini, *fabula*yı 30 senelik bir süreye taşır ki bu ilk 12 dakika aynı zamanda izleyicinin öykü dünyasını inşa etmesini sağlayacak bağlantıları kurmak için yönlendirildiğinin de göstergesidir. Böylece izleyicinin yönlendirildiği ilk mesele bu üç karakterin arka plan öyküleri ve geçmişlerinde ne olduğu sorusu etrafında şekillenir. Üçüncü önemli mesele ise diyalog kullanımıyla ilgilidir. Diyaloglar kesintili, karakterlerin kendi ajandalarına, gündemlerine odaklanan, nadiren sorulara cevap verilen, öykü dünyasını açıklayan bilgileri değil, karakterlerin duygu durumları ve kendi psikolojik ve toplumsal sınıflarına ilişkin bilgileri içermesi bakımından önemlidir.

Suzan'ın da Kenan'ın evine gelmesiyle kardeşler uzun zaman sonra bir araya gelmiş olur. Sahnedeki sorun babasının yanına gitmek istemeyen Kenan'ı ikna etmektir. Burası aynı zamanda filmin birinci dönüm noktasıdır. Klasik anlatımda birinci dönüm noktası bir film anlatısının varlık sebebidir. Field (2012, s. 41) birinci dönüm noktasını[58] olay örgüsündeki akışı değiştiren her tür olay olarak tanımlamıştır. Birinci dönüm noktası olay örgüsünü ikinci perdeye yöneltir. Field'ın bu çok keskin olmayan açıklaması makul görünmektedir çünkü birinci dönüm noktası "geri dönüşü olmayan an", "büyük kriz", "karar anı", "büyük hadise", "büyük çatışma" gibi isim tamlamalarıyla da anılmaktadır.

[58] Birinci dönüm noktası bir filmdeki ana olaydır. Bütün anlatı bu olay sayesinde harekete geçer ve bir finale doğru ilerler (Field, 2005, s. 145).

Leon (Besson, 1995) filminde Mathilda koridorda girdiği anda, ailesinin polisler tarafından katledildiğini fark eder. Kapıda silahlı adamlar beklemektedir. Koridordan geri dönüş fırsatı kaçmıştır. Kapısını çalabileceği tek kişi, filmin başında anlatıldığı üzere yan komşusu olan acımasız katildir. *Matrix* (Wachowski ve Wachowski, 1999) filminde oldukça da simgesel bir şekilde *matrix*in ne olduğunu öğrenmek isteyen Neo'ya Morpheus iki hap uzatır. Neo mavi hapı seçerse her şeyi unutacak ve eski yaşamına dönecektir. Böylece anlatı ortadan kalkacaktır. Kırmızı hapı içerse *matrix* dünyasına uyanacak ancak bu durum hayatını riske atmasını gerektirecektir. Bağımsız sinemaya daha yakın gözüken *Incendies* filminde birinci dönüm noktası Jeanne'ın hocasından istediği tavsiye üzerine gelir. Annesinin geçmişini bilmeyen Jeanne'a hocası "sen bir matematikçisin, denklemi çözmen gerekir, yoksa soru senin peşin bırakmaz" der. Bu cümlenin üzerine Jeanne annesinin geçmişiyle yüzleşeceği bir yolculuğa çıkar. Buradaki mesele fiziksel bir tehlikeden (ki bu olay karakterin henüz farkında olmadığı fiziksel de bir tehdit içermektedir) çok, psikolojik bir ölüm-kalım meselesi olarak öne çıkmaktadır.

Halbuki *Kelebekler*, bu kadar kritik bir noktayı daha gevşek bir şekilde halleder. Birinci dönüm noktası doğrudan doğruya sahneye bağlanmaz. Filmin temel sorunu üzerine kurulmuştur. Filmin temel meselesi, izleyicinin filmin başından beri merak ettiği şey "baba ile ne olmuştur?", "bu çocukların sorunu nedir?" sorularıdır. Bu sorun nedeniyle çocuklar mutsuz, bir başlarına büyümüş, anasız ve babasız kalmışlardır. Bütün kardeşlerin tek ortak noktası olan bu sorun, hep birlikte yolculuğa çıkmalarının da ortak motivasyonunu oluşturur. Bu nedenle Kenan'ın mantıklı ikna edilmeden bir *ellipsis*le kardeşlerin yola koyulmaları makul görünmektedir.

Böylece anlatım filmin temel sorunu olarak babanın çocuklarla buluşması, annenin neden intihar ettiği, kardeşlerin başlarına neler geldiği ve babanın ne diyeceği üzerine kurulmuş, izleyici bilgi bakımından sınırlandırılarak gizem ve merak duygusu filme hakim olmuştur. İzleyici karakterlerin bilgisi dahilinde olan aile geçmişi hakkında hiçbir bilgiye sahip değildir. Olay örgüsü yapısı da bu gerilim üzerine temellenir.

Yol sahnesinde Cemal, arabanın kaset çalarına bir kaset yerleştirir ve Grup Gün Doğarken'in "Bir Yaz Daha Bitiyor" şarkısı başlar. 24. dakikada, Kenan'ın uyanmasıyla

birlikte iki kardeş arasında Grup Gündoğarken üzerinden bir tartışma yaşanır ve kadrajın bir yanından kornaya defalarca basarak bir tırın hızla geçişi görülür. Bu anlatımın iki önemli sonucu olur. Birincisi, o sırada fark edilir ki Cemal sol şeritten ve bir tıra nazaran oldukça yavaş gitmektedir ki tır, Cemal'in arabasını sağlayarak geçer. Aynı zamanda tırın bu kornası bir sinyal niteliği taşır çünkü tam da bu sırada Cemal "benim annem intihar etti" diyerek izleyiciye de önemli bir bilgiyi iletmiş olur. Cemal'in dünyası, kardeşlerine karşı olduğu gibi izleyici açısından da tuhaf, ayrıca komiktir. Ancak belli ki güler yüzlü, hayatla barışık tavrının altında bir başka kişilik barındırmakta ve bunun arkasında da annenin intiharının etkisi büyüktür. Olay örgüsü izleyiciyi karakterlerin dünyalarına girmeye teşvik ederken bir yandan da karakterlerin kendilerine özgü yapılarını, olay örgüsünden bağımsız niteliklerini ortaya koymalarına imkan tanımaktadır. Bu örneklerden biri, annelerinin intihar ettiği bilgisinin üzerine Suzan'ın telefonun çalmasıdır. Kolaylıkla tahmin edilebileceği üzere arayan Emre'dir.

Görsel 4.5

Cemal'in "benim annem intihar etti" dediği sahne



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Gece saatlerinde bir otele yerleşen kardeşler yemek yemek için yakınlardaki bir gazinoya girerler. Yemekler ve rakılar sipariş edilir. Karakterlerin ana olay örgüsünden bağımsız ilişkileri ve tavırları kesintisiz olarak devam etmektedir. Kardeşlerin nihayet samimi bir şekilde bir masanın etrafına toplandıkları bu sahnede Suzan, alkolün de etkisiyle gazinodaki adamlardan birine küfür eder ve kardeşler dayağı yer. Filmdeki bu absürt gibi görünen örnekler, karakterlerin psikolojik özelliklerinden doğan

motivasyonlara sıkı sıkıya bağlıdır. Kenan'ın sevgilisinden ayrılışı, ağabeyiyle yola çıkmadan önce girdiği polemik, gazino sahnesindeki kavga gibi olaylar izleyiciyi yabancılaştırmamaktadır.

Ertesi sabah yeniden yola çıkılır. Bu defa arabayı Kenan kullanmakta, Cemal ve Suzan uyumaktadır. Hasanlar Köyü'ne giriş daha önce tırın geçtiği sahnede olduğu gibi yine bir sinyalle vurgulanır. Araba Hasanlar Köyü tabelasının yanından geçtiği sırada bir patlama sesi duyulur. Cemal ve Suzan patlama sesiyle uyanır, üstelik "o neydi" diye de sorarlar. Ancak bütün bu önemli anları vurgulayan sinyaller diegetik olarak kullanılır, öykü dünyasına aittir. Sahnenin devamında Cemal evin yerini öğrenmek için muhtarla konuşur. Muhtar tuhaf davranmaktadır. Aniden babalarının öldüğünü söyler. Bu durum Cemal için olduğu kadar izleyici açısından da sürprizdir. Bilgi hem protagonistten hem de izleyiciden saklanmıştır. Bununla birlikte protagonistlerin olay örgüsüne bağlı olan amaçları, "babanın son sözleri" ortadan kalkar. Bu sırada meydanda sesini duyurmaya çalışan Kenan'a köylüler tuhaf bir şekilde susması gerektiğini anlatmaya çalışırlar. Hem Kenan hem izleyici açısından anlaşılamayan bu durum tavukların patlaması ve Kenan'ın kanlar içinde kalmasıyla neticelenir. Bu sinyal de babanın öldüğü haberinin üstüne gelir. Tavukların patlamasının motivasyonu da olayın ardından verilir. Bilgi hiyerarşisinde köylüler en üst sıraya geçerken, protagonistler ve izleyici arkalarından gelmektedir.

Görsel 4.6

Cemal, Kenan ve Suzan köy girişinde patlama sesine uyanır



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Kardeşler babalarıyla ilgili bilgi almak için imama uğrarlar. Filmdeki absürtlükler köylüler açısından sıradandır. Kanlar içindeki Kenan'ı gören imamın sorusuna Kenan "tavuk patladı" diyince imam "bu aralar patlıyor onlar" şeklinde cevap verir. İzleyici açısından da bu absürtlükler hızlıca kabul edilir. Her türlü absürtlük artık sıradanlaşmış, olağan hale gelmiştir. Suzan'ın "babamıza ne oldu" sorusuna imamın gayet sakin bir şekilde "öldü" demesi hem imamın karakteri hem de köylülerin tepkisizliği nedeniyle öykü dünyası açısından gerçekçidir. Ardından Cemal'in yanından kaçarak uzaklaşan muhtar, camiye girer ve kardeşlere "neden ağlamıyorsunuz?" diye sorar. Kardeşler henüz durumu idrak etmekte bile güçlük çekerken muhtarın bu sorusu da onun karakteri ve atmosferdeki sıradanlaşmış absürt durumla uyumludur. Bu absürt durumun dozu imamın Cemal'in mesleğini öğrenmesiyle doruğa yükselir. Bir anda baba meselesinden çıkan imam astronomiye duyduğu ilgiyle Neil Armstrong'dan bahsetmeye başlar. Babalarının evine gitmek üzere camiden çıkan kardeşlerin yanında muhtar patavatsız şakalarına devam etmektedir, kardeşler ise tepkisiz, olayın şokunu atlatmaya çalışmakta, bu şok hali; çevrelerindeki enkaz halindeli binalarla da desteklenmektedir.

Görsel 4.7

İmamın yanından ayrılan kardeşler yıkılmış binaların arasında yürümektedir



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Evdeki her şey sorunludur. Kenan banyo kapısını güçlükle açar. Üstü başı hala kan içindedir, musluğu açar ama musluk başlığı elinde kalır. Ev bir enkaz gibidir. Oldukça doğal bir şekilde yatak odası dağınık, eşyalar düzensizdir ancak bu aynı zamanda kardeşlerin içine düştükleri durumu ve onların psikolojisini de yansıtan bir mizansen

uygulamasıdır. Suzan yatak odasında babasının vasiyetini bulur. Baba, çocuklara ne yapmaları gerektiğini anlatmaktadır. Babalarını gömdükten sonra mektupta tarif edilen bir yolu takip ederek kör çobanı bulmaları gerekmektedir. Baba "ulu bir çınar göreceksiniz, onun altında kör bir çoban vardır, ona Mazhar'ın çocukları olduğunuzu söyleyin" yazmıştır. Cemal "bu kadar mı?" diye sorar. Başka bir bilgi yoktur. Ancak filmin bu orta noktasında karakterler yeni bir amaca sahip olurlar. Sonu muğlak olan bir yola çıkmaları beklenmektedir. Böylece anlatım izleyiciye filmi takip etmesi için yeni bir motivasyon sağlamış olur. Zira filmin temel sorunu muhtemelen kör çobanın bulunmasıyla cevaplanacaktır. Bununla birlikte baba "kelebekler geldiğinde" gömülmek istemektedir. Bunun izleyici ve protagonistler açısından hiçbir anlamı yoktur. Filmdeki bir başka absürt örnek olarak görünmektedir. Ancak filmin örüntüleri bu absürtlükleri anlatı dünyası içinde gerekçelendirmekte, motivasyonlarını kurmaktadır. İzleyici ve protagonistler henüz bilmese de kelebeklerin anlatı dünyası içinde motivasyonu vardır. Üstelik izleyici bu noktada kardeşlerden daha fazla bilgiye sahip pozisyona geçer. Zira filmin jeneriği bir kelebeğin gözünden, kelebeklerle ilgili olarak tasarlanmıştır.

Görsel 4.8

Kenan'ın dokunduğu her şey elinde kalmaktadır



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Muhtarın eşi her yıl kelebeklerin ölmek için köye geldiklerini anlatınca Cemal annesinin kelebeklerle ilgili anlattığı masalı hatırlar. Suzan ise bunu bilmemektedir. Böylece anlatım izleyiciyi anne, annenin intiharı, kelebeklerin gelişi ve babanın ölümü

ile ilgili ilişkileri kurmaya zorlar. Cemal Suzan'a kelebekler masalını anlatırken, Kenan, masal kahramanı gibi sunulur.

Suzan ve Kenan gece karanlığında baş başa kaldıklarında bir tavuk patlama sesi daha duyulur. Alışılageldiği üzere bu örüntü, anlatıyla ilgili önemli bir bilgiyi içermektedir. Suzan'ın hayatındaki en büyük boşluk babasını hiç tanımamış olmasından kaynaklanmakta, kadın hayattaki sorunlarını belli ki bu babasızlık nedeniyle yaşamakta ve bu yolculuğa çıkmaktaki amacı, bütün bu sorunlarının çözümü olarak babasını bir kez olsun görmekten geçmektedir. Burada ayrıca Suzan ve Kenan arasında bir çatışma da ortaya çıkar. Kenan ailesini unutmaya çalışmakta, Suzan ise tanımak istemektedir.

Anlatım filmdeki tüm açık noktaları kapatmaktadır. Kenan'ın filmin başında bardaki kıza aktör olduğunu, Mahallenin Dibi adındaki dizide oynadığını anlattığı sahnenin delili de burada verilir. Kahvede ise iki temel mesele konuşulmaktadır. Bunlardan birincisi reel olan, tavukların patlaması diğeri ise kuraklığa karşı yağmur duası isteği… Köylü kuraklık dolayısıyla yağmur duası istemektedir ancak imam kendi içinde çelişkiler yaşamaktadır. Astronomi ve bilime meraklı bu adam açısından yağmur duası beyhude olmakla kalmaz aynı zamanda kişiliğine, karakterine ters görünmektedir. Ancak köylünün baskısı altında fikrini açıkça söyleyememekte, içinde bulunduğu mahallenin geleneklerine kolaylıkla karşı çıkamamaktadır. İmam koca evren dururken Allah köylüyü duysa bile ondan köye yağmur yağdırmasını istemenin mantıksızlığını savunurken köylü pragmatiktir. Dua meselesi köylüler için bir prosedürdür aslında, yapılması gereken bir vazifedir. Çatışan, imamın derin düşünceleriyle köylünün pragmatik tavrıdır. Nihayet tartışmanın sonunda sinirler gerilir, köylü ile imam arasındaki tartışma hiddetlenince, bu beyhude tartışmanın yerini gerçek durum alır ve tavuklar patlamaya başlar. Absürt, gerçeğin yerine geçer.

Kenan evdeki arızaları tamir eder. Cemal kahveden gelmiştir. Suzan ise babasının cenazesinin yanında vakit geçirdikten sonra rakı ve yiyecekler alıp eve gelir. Kardeşler rakı içip eğlenirken, anlatım şarkıların arasına karakterlerin düşünceli, dalgın, mutsuz hallerini girer. Böylece anlatımın nesnelliğiyle öznelliği birbirine karışır. Absürt olan nedir, gerçek olan nedir, birbirine karışır.

Gasilhanede, cenazenin kaldırılmasından hemen önce bir başka absürt durum yaşanır. Cemal, gasilhanede astronot kıyafetiyle babasının başında beklemektedir. Ancak karakterin absürt nitelikleri nedeniyle artık bu durum, çok da tuhaf karşılanmayacak bir duruma, film açısından bir norma dönüşmüştür. Cenaze sırasında kalabalık Cemal'in arkasından "arıcı kıyafeti mi giymiş" diye konuşmaktadır. Absürtlük konusunda Cemal ve köylüler yarışmaktadır. İmam cenaze sırasında okuduğu duayı yarıda keser. Okuyamaz. Köylü adetin yerine gelmesini, bir an önce duanın okunup işin bitirilerek kapatılmasını istemekte, imam karşı gelmektedir. Sorunu deşmektedir.

Görsel 4.9

Gasilhane



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Görsel 4.10

Cenaze Sahnesi



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Görsel 4.11

Cenaze Sahnesi 2



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Kardeşlerin hesaplaşması sırasında kelebekler ölmeye başlar. Tartışmanın yüksek harareti nedeniyle protagonistler farkında olmasa da kelebekler ölmekte, vasiyet gerçekleşmektedir. Kardeşler vasiyetteki yolu takip ederek çınar ağacının altındaki çobanı bulurlar. İzleyici ve protagonistler çobanın taşıdığı muhtemel sırrı merakla beklerken absürt örüntü devam eder ve film tatmin edici bir sonuçla kapanmaz.

4.1.3 Olay örgüsü yapısı

Kelebekler 118 dakikalık bir ekran süresine sahiptir. Kardeşlerin 30 yıl önce ayrıldıkları bilgisi, *fabula* süresini 30 yıla taşır. Olay örgüsü yapısı klasik anlatıma uygun olarak kurulmuştur. Tüm olaylar sebep-sonuç ilişkileriyle kurulmuş, filmdeki absürtlükler de dahil olmak üzere olayların motivasyonları oluşturulmuştur. Anlatı berraklığı (*narrative clarity*) prensibi anlatımın yoğun sınırlılığı nedeniyle zayıflatılmıştır. Bunun başlıca sebebi hem olay örgüsünün sıralanışında hem de karakterlerle ilgili bilgilerin gizlenmesinde ve izleyicinin bilgi hiyerarşisinde en alt sırada yer almasında görülebilir.

Syuzhet sistemi (olay örgüsü yapısı) izleyiciyi *fabula*yı inşa etmesinde geciktirici ve zorlaştırıcı bir şekilde kurulmuştur. Karakterlerle ilgili verilen bilgiler, izleyiciyi onların geçmişini inşa etmeye zorlar. Her üç karakter de travmatik, geçmişle ilgili sorunlar taşıyan ve yalnızlığa mahkum görünmektedir. Her üçü de yalnızlığı kendilerine özgü biçimde yaşamaktadır. Cemal gülümseyen, anlayışlı, sevecen görünürken, Kenan sert ve ulaşılmazdır. Suzan, kafası karışık, karar almak isteyen ama tedirgin tavırlarıyla dikkat çekmektedir.

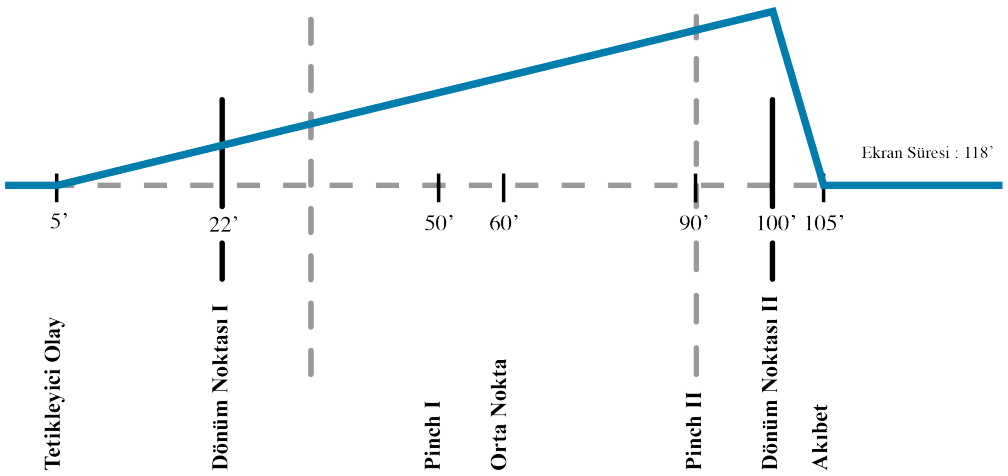
Olayların sıralanışı kronolojik olmakla birlikte anlatı dünyasında büyük boşluklar oluşturacak *ellipsis*lere sahiptir. Örneğin Cemal babasından haber alır almaz Türkiye'ye dönmüş, kardeşleri bir araya toplayarak yolculuğu başlatmıştır. Ancak anlatının finaline doğru öğrenilir ki, Cemal kardeşlerini aradığı tarihten bir ay önce haberi almıştır. Cemal'in Kenan'ı yolculuğa ikna ettiği sahne atlanmıştır. Bu gibi *ellipsis*ler ile karakterlerin özelliklerine dönük güvenilmez bilgiler, *fabula*nın izleyici tarafından sürekli bir şekilde yeniden kurgulanmasını gerektirir.

Türk Sinemasında bir gelenek haline dönüşmüş, 1980'li yıllardan itibaren önemli ölçüde terk edilmeye çalışılan sözlü anlatım, tamamen ortadan kaldırılmıştır. Bunun yerini zaman zaman kelebek gibi hareket eden, uzaktan seyreden bir kamera kullanımı, duyguların ve hislerin mizansenle sunumu, zamanın kronolojiyi bozacak şekilde kurgulanması ve sesle verilen sinyaller, vurgular gibi sinema teknikleri almıştır.

Filmin dramatik yapısı klasik anlatımdaki şemalara uygundur. Olay örgüsü yapısının omurgası aşağıdaki gibidir:

Şekil 4.1

Kelebekler Filminin Anlatı Yapısı[59]



Tetikleyici olay	: Cemal'e babadan gelen telefon. 5'.
Birinci Dönüm Noktası	: Hasanlar Köyü'ne yola çıkış. 22'.
Birinci Pinch	: Patlayan Tavuklar. 50'.
Orta Nokta	: Yeni amaç, vasiyet. 60'.
İkinci pinch	: Cemal, babasının çağrısını bir hafta boyunca herkesten saklamıştır 90'.
İkinci Dönüm Noktası	: Mezar başında hesaplaşma. 100'.
Akıbet	: Kör Çoban. 105'.
Kapanış	**:** 118'.

Kelebekler karakter merkezli bir filmdir. Olayların nasıl sıralandığından çok, karakterlerin bu akıştaki durumları önemlidir. Ancak olay örgüsü karakterlerle ilgili bilgileri oldukça sınırlı bir şekilde aktarmaktadır. Anlatıyı çözebilmek için izleyicinin karakterlerin arka plan öykülerini inşa etmeye zorlanmaları, izleyicinin *fabula*nın inşası konusunda aktif bir rol üstlenmesini gerektirmektedir. Önemli olayların gerçekleştiği zamanlar, Field'ın (2005) paradigmasında bahsettiği sürelere de uygun görünmektedir.

[59] Tabloda *pinch* I, *pinch* II olarak gösterilen kısımların Türkçe'de doğrudan bir karşılığı olmadığından bu şekilde bırakılmıştır. Field (1984, s. 155) bu terimi, birinci dönüm noktası ve orta nokta, aynı şekilde orta nokta ve ikinci dönüm noktası arasında olan bitenleri bir arada tutan, olay örgüsünün zamansal ve mantıksal bağlantısını kuran önemli olaylar olarak tanımlamaktadır.

Hem bu süreler hem de sebep-sonuç ilişkisi bakımından klasik anlatım özellikleri barizdir. Ancak bunun yanında filmin çok protagonistli yapısı ve olay örgüsünün kuruluşundaki stratejiler, akışın sıralı ve kronolojik olmasını engeller. Örneğin *Matrix* filminin tetikleyici olayı Neo'nun Morpheus ile karşılacağı birinci dönüm noktasını doğrudan hazırlarken, burada tetikleyici olay örtülüdür.

Öncelikle film protagonistleri kendilerine ait mekanlarda göstermez. Bu da karakterleri tanımayı güçleştirmektedir. Cemal, astronot kıyafeti içinde bir protestoda yer alır, ardından aynı kostümle bir haber programında açıklamalar yapmaktadır. Suzan bir anaokulunda kendisine bağıran, ağlayan bir çocuğun karşısında tepkisizken, Kenan bir stüdyoda seslendirme yapmaktadır. Karakterlerin ortak noktaları mekansız kalmaları ve mutsuzluklarıdır. Mizansen mutsuzluklarını aktarırken, kendilerine özgü mekanlardan soyutlanmaları karakterlerin tanınmalarını zorlaştırır. Ayrıca filmin başında bu üç karakterin kardeş oldukları bilgisinin verilmemesi de olay örgüsünü ilerleten motivasyonların gecikmesini sağlar. İzleyici, kendisine sunulan olay örgüsü vasıtasıyla karakterlerin sorunları ve travmalarını yorumlamaya zorlanır. İkinci olarak Cemal'in Suzan'ı aradığı sahnede Suzan hali hazırda önemli bir sorunla boğuşmaktadır, olay örgüsünün ana omurgası geriye itilir. Benzer şekilde Cemal Kenan'ı aramış, Kenan telefona bile bakmamıştır.

Birinci perdede kardeşlerin uzun zamandır görüşmedikleri, birbirlerinden tamamen farklı dünyalara sahip oldukları, tek ortak noktalarının bir aile trajedisi olduğu bilgisi gecikmeli olarak verilir. Ancak izleyici aynı zamanda karakterlerin her birinin arka plan öykülerini de inşa etmeye zorlanmıştır ki bu konuda film bilgi sağlamaz. Suzan "anaokulundan nefret mi etmektedir?", "çocukları mı sevmemektedir?", "neden bu mesleği seçmiştir?" ya da "mutsuzluğunun arkasındaki sorun nedir?" sorularının cevabı tamamen izleyiciye bırakılır. Aynı şekilde Kenan'ın mesleği, alanındaki başarısızlığı, bu başarısızlığını nereye bağladığı, Cemal'in astronot olmasının arkasındaki sebepler anlatım yoluyla izah edilmez. Bunlar izleyicinin aktif bir katılımla düşünmesi gereken sorunlardır.

İkinci perde karakterlerin iç dünyalarına daha fazla girerken, onların absürt özelliklerinden daha absürt bir dünya da sunar. Gazinodaki kavga, Hasanlar köyüne

girişte sahnesinde tavukların patlaması, muhtarın tuhaf davranışları ve köy halkının garip tavırları, karakterlerin de birer tanığa dönüştüğü, olan biteni anlamaya çalıştığı bir ortam meydana getirir. İzleyici de karakterlerle birlikte aynı duruma sokulmuştur. İzleyici olaylara karakterlerin gözünden baktıkça, onlarla özdeşleşmiş de olur.

İzleyici, bir yandan karakterlerin geçmişlerindeki sır perdelerini inşa etmeye, anlamaya çalışmaktadır ancak olay örgüsü bu durumun üstüne bir amaç yerleştirmiştir. Karakterlerin geçmişleri ve yaşadıkları bütün problem baba ile yapılacak konuşma sırasında ortaya çıkacaktır. Beklenti bu şekilde kurulmuştur. Cemal muhtar ile konuşurken, beklenmedik ve tuhaf bir şekilde babalarının öldüğünü söyler. Filmin akıbeti olarak beklenti yaratmış olan bu durum aniden üstelik de yine absürt bir şekilde bozulur. Amaç ortadan kalkmıştır. Babanın ölümünün aniden, hiçbir hazırlık verilmeden söylenmesi Cemal ve izleyici açısından şok etkisi yaratır. Bu durumun idraki, Kenan'ın etrafındaki tavukların patlamasıyla gerçekleşir. Bir absürt olay, daha büyük bir absürt olayla açıklanır.

Görsel 4.12

Patlayan Tavuklar



Film: Tolga Karaçelik, Kelebekler

Kardeşler babalarının durumu ve cenaze ile ilgili bilgi almak için imama yönlendirilirler. İmam, diğer köylüler gibi pragmatik değildir, büyük çelişkiler yaşamaktadır. Bilim ilgisini çekmekte, bu durumun inancı ve mesleğiyle çelişip çelişmediğini sorgulamaktadır. Aynı zamanda kendi inancıyla köylünün inanca

yaklaşımı konusunda da sorunları vardır. Bu nedenle de köydeki yaşantıya aykırıdır. Absürt, bir başka absürt ile karışır. İzleyici, kardeşler gibi şaşkın bir şekilde olan bitenden anlam çıkarmaya zorlanır. *Fabula*nın inşa edilmesi giderek güçleşir. Absürt ile bir başka absürt çatışınca, anlamı inşa edebilmeyi sağlayacak referans noktası zayıflar.

Suzan'ın babanın vasiyetini bulmasıyla yeni bir amaç ortaya çıkar. Baba ortada yoktur ancak çocuklara kör çobanı bulmaları gerektiğini söyleyen bir mektup bırakmıştır. Böylece filmin başındaki amaç, çocukların geçmişleriyle yüzleşmeleri meselesi yeniden rayına oturur. Artık yapılması gereken kelebeklerin ölümünü beklemek ve babalarını gömmektir. Ancak köylünün gündemi başkadır. Gündemde iki temel sorun bulunmaktadır. Bunlardan birincisi kuraklığa karşı köylünün imamdan yağmur duası talebi, ikincisi ise patlayan tavuklardır. Öyküyle bağı olmayan anlatıdaki bu engeller olay örgüsünün aksamasına ve *fabula*nın inşa edilmesine darbe vurmaktadır. Cenazeden önceki gece, Cemal'in babasının aramasından bir hafta sonra kardeşlerine haber vermesi itirafı kardeşlerin birbirlerine girmesine sebep olur. Bu durum aynı zamanda *fabula*nın da baştan inşa edilmesini gerektirmektedir. Arka arkaya gelen itiraflar, kardeşlerin geçmişiyle ilgili bilgilerin ortaya dökülmesine sebep olur. İzleyici bilgi hiyerarşisinin en altındadır. Suzan annesini hiç hatırlamamaktadır. Anne, kim için olduğu belli olmayan ikinci bir ip hazırlamıştır, bu ipe Kenan boynunu geçirmiş, bunu gören Cemal arkasını dönüp odadan çıkmıştır. Ancak bu ikisi annelerinin kendini astığını görmüşlerdir. Bu durumda karakterlerin yaşamlarındaki yalnızlık, huzursuzluk ve absürtlük, *fabula*nın en baştan yeniden kurgulanmasını gerektirmektedir.

Kelebeklerin ölümü beklenmeden, babanın gömülmesine karar verilir. Cemal'in astronot kıyafetiyle mezarlığa yürüyüşü artık duruma aykırı değil, beklenilendir. Ayrıca köylü de yadırgamaz. Kardeşler köyün absürtlüğüne uyum sağlamışlardır. Cenazede imam ve köylü arasında önceki meselelerden kalma kavganın yeniden patlaması üzerine köylüler imamı kovalamaya başlar ve cenaze ortada kalır. Bu sırada kelebekler ölmeye başlar. Böylece kardeşler arasındaki hesaplaşma da başlamış olur. Başlarındaki beladan kurtulmanın tek yolu Suzan'a göre sorunlarının üstünü örtmekten geçmektedir. Böylece babalarını gömerler. Artık tek bir iş kalmıştır: Kör çobanın sahip olduğu bilgiye ulaşmak. Ancak çobanın söyledikleri, yaratılan beklentiyi boş çıkarmıştır. Olay örgüsü

bakımından anlatı kapanmamış gözükmektedir. Ancak öykü kapanmıştır. Zira çobanın rasyonel bir cevap vermesi anlatı boyunca karşılaşılan örüntüleri boşa çıkarmak olurdu. Bu bakımdan film, kardeşlerin aradıkları sorunun cevapsız kalmasıyla sona ermiştir.

4.1.4 Anlatı dünyası

Kelebekler filmi hızlıca karakterlerin dünyalarına girer. Ancak anlatımın sınırlılığı ve karakterlerin absürt bir şekilde sunulması, onları tanımayı güçleştirdiği gibi özdeşleşmeyi de geciktirir. Bu gecikme de çoklu protagonist kullanımının da payı bulunmaktadır. İzleyici bir referans noktası aramaktadır ancak bazı sebeplerden ötürü bunu bulamamaktadır. Bunun başlıca sebebi anlatı dünyasının kurulumuyla ilgilidir.

İzleyici anlatı dünyasına olay örgüsü yapısı ve anlatım üzerinden erişim sağlar. Olay örgüsü ve anlatım sayesinde izleyici fabulayı meydana getirmeye, olayları ve karakterlerin geçmişlerini kronolojik olarak inşa etmeye çalışır. İzleyici kendi günlük hayatındaki deneyimlerden yola çıkarak, içinde yaşadığı toplum ve kültürden kaynaklı sahip olduğu bilgilerden ve üçüncü olarak da daha önce izlediği sinema filmleri ya da diğer sanat eserlerinden aşina olduğu konvansiyonlardan yola çıkarak *fabula*yı kurar (Bordwell, 2008, s. 110-111).

Kelebekler karakter merkezli bir filmdir. Çoklu protagonist kullanımı kültürel çoğulculuğu getirdiği gibi *fabula*nın inşasını da güçleştirir, izleyiciyi aktif bir pozisyon almaya zorlar. *Incendies* filmi karakterler açısından büyük bir çeşitlilik sunar. Öykü Jeanne üzerinden kurulabilir. Ancak büyük dramatik sorunlar annesi Nawal'in başına gelmiştir. Belki de Simon'un kaçışı daha büyük bir travmanın işaretidir. Böyle bir filmde izleyici anlatıyı kimin üzerinden takip edeceği konusunda zorlanır. Belki de Nawal'e karşı kardeşleri bir arada değerlendirmek gerekir ya da anlatının merkezine öykünün antagonisti Nihad'ı koymak gerekebilir. İzleyici bir yapboz gibi tüm parçaları doğru yere yerleştirmeye çalışmaktadır.

Kelebekler benzer şekilde üç karakteri de kendi olağan, sıradan işleri üzerinde, meslekleriyle sunar. Cemal, hiçbir zaman uzaya gönderilmeyen bir astronottur. Suzan bir anaokulunda belli ki öğretmendir (bu bile net bir şekilde ifade edilmez). Kenan bir seslendirme sanatçısıdır (aslında aktördür). Karakterler mekanlardan soyutlanmış olarak

sunulur. Gerçek yaşam alanları, kılık kıyafetleri sunulmaz. Anlatımın sınırlılığı izleyici ve karakterler arasına perde çeker.

İzleyici karakterlerin hiyerarşik dizilimi ve aralarındaki zıtlıklar üzerinden çıkarımlarda bulunur. Gerçek hayattakinin tersine izleyici, karakterleri olaylar ve durumlardan dolayı değil, sahip oldukları niteliklerle yargılamaya eğilimlidir (Bordwell, 2008, s. 114).

Karakterlerin sunumuyla ilgili ortak noktalar, izleyiciyi de anlatı dünyasını inşa etmeleri bakımından yönlendirir. Karakterlerin sorunları vardır, her biri mutsuz oldukları durumlarla sunulmuştur. Sorunların içindedirler. Olmak istedikleri yer ile oldukları yer arasında uçurumlar vardır. İzleyici bu bilgilerden yola çıkarak karakterlerin geçmişlerini inşa etmeye zorlanır ancak bu bilgiler sınırlandırılır, verilmez. Filmin karakterleri açık uçlu bırakılmıştır. Çok keskin hatlara sahip, meslekleriyle ya da sahip oldukları özelliklerle tanımlanabilen karakterlerden ziyade her biri kendine özgü, kendi yaşam koşullarından kaynaklı olarak bulundukları yere gelmiş karakterler sunulur.

Karakterlerin eylemleri, onların kişiliklerinin, geçmişlerinin sonucudur. İzleyicinin de karakterlerin geçmişiyle ya da metinde verilmeyen bilgilerle ilgili spekülasyon yapma hakkı engellenebilir bir şey değildir. “Akıl yürütme ve sonuç çıkarma, olay örgüsü, tema ve diğer anlatı öğelerinin yorumlanmasıyla olduğu kadar, karakter yorumlanmasıyla da ilişkilidir” Chatman (2008, s. 108-109).

Kenan’ın evinde tüm kardeşlerin buluşması Kenan’ı özel bir duruma sokar. Kenan’ın evi dağınık, genel olarak boş, doldurulmamıştır. Mizansene ait bu özellikler karakteri de yansıtmaktadır. Ancak Kenan’ın evindeki buluşmada diğer kardeşlerin kendilerini buraya yabancı hissetmemeleri, onun evinin doğallığı karakterlerin ortak noktalarını birleştirme konusunda yardımcıdır. Karakterlerin tamamı benzer bir süreçten geçmiştir. Her ne kadar her biri kendine özgü durumlardan ve koşullardan geçmişse de ortak noktaları dağılmış olmaları ve bunun çözümünü aramaları noktasında birleşmektedir.

Cemal, karanlık salonda da ışığı yakandır, girdiği her yeri aydınlatmaktadır. Nihayet Cemal, karanlığın içindeki Kenan’a geliş sebebini açıklar. Babaları, onları Hasanlar köyüne çağırmaktadır. Bu bilgi öykünün tetikleyici olayıdır. Böylece 30 yıldır görüşmeyen kardeşlerin bir araya gelmesini sağlayan motivasyon kurulmuş olur. Bu

bilgi, film metninden farklı olarak, dışarıdan ikinci bir anlam daha oluşturur. Karaçelik'in ilk filmi Gişe Memuru'nda da Hasanlar köyünü arayan karakterler vardır. Gişe memurunun protagonisti Hasanlar köyüne gitmeye çalışanlarla defalarca karşılaşmış ve durumu şüpheyle karşılamıştır. Öyle ki Gişe Memuru'nda izleyici, Hasanlar köyünün gerçekte var olup olmadığına ilişkin şüpheye düşürülür. Bu tetikleyici olaya Kenan ilk başta tepkisizdir. Bu tepkisizlik aslında ailesine karşı olan inancını tamamen yitirmiş olduğuna ilişkin izleyici inancı dolayısıyla önemlidir. Filmin 15. dakikasındaki diyaloğa bakmak verimli olacaktır. Burada Kenan ve Cemal arasındaki konuşma alışılagelmiş soruya cevap ile karşılık verilen, öyküyü ilerleten diyalogdan farklıdır. Sorular cevapsız kalır. Ancak bu kullanım karakterlerin kendi gündemlerini ortaya çıkarır. Böylece karakterler, sorulara vermedikleri cevaplar, göstermedikleri tepkiler ve sessizlikle de öykü dünyasının inşa edilmesi konusundaki görevlerini ifa ederler. Nihayet Kenan, yolculuğa çıkmaya karşıdır. Kelebekler'in aynı zamanda bir yolculuk hikayesi olduğundan da hareketle, kolaylıkla Propp, Campbell ve Vogler ile ilişkilendirmek de mümkündür. Karakter maceraya çıkmayı reddeder. Ancak bu yolculuk hikayelerinin örüntülerine alışık izleyici bilmektedir ki Kenan da bu yolculuğa katılacaktır. Ancak soru, bunun nasıl bir motivasyonla kurulacağıdır. Bu dakika itibariyle izleyici, Suzan'ın da eve gelmesini ve üç kardeşin nihayet buluşmasını bekler.

Ryan ve Thon'un (2014, s. 6) da bahsettiği üzere olay örgüsünün sıralanışı önemlidir. Neden anlatı astornot kıyafeti içinde bir adamın Alman başbakanını protetosuyla başlar? Neden üzerine haber bülteninde benzin döker ve kendini ateşe verir. Üzerine benzin döküp yapmak kültürel bir eylemdir. Bu eylem yapılan protestonun Doğulu, belki de sadece Türkiye'ye özgü bir sunumudur. Zira Türk izleyicisi karakterin amacının kendini yakmak değil, protesto etmek olduğunu bilmektedir. Ancak bu eylemin, yapılan protestoyu idrak etmesi şüpheli bir ülkede yapılması absürtlüğün başlangıcıdır. Film daha ilk sahnesinde bu absürt olay ile açılır ki bu durum anlatıda bir örüntüye dönüşür. Rasyonellik kaybolur ve irrasyonalite filmin anlatı dünyasının da kuruluşunu da sağlar. Böylece izleyici filmden rasyonel olanı değil, irrasyonel olan üzerinden beklenti kurmaya başlar.

Filmin ilk bölümü, kökünü kendi sözlü geleneğinden alan, İslamlaşmış, anlatımı soyutlaşmış, mimesisten uzak duran Türk Sinemasından keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Karakterlerin duygu durumuyla ilgilenmeyen, karakterlerini psikolojik ve toplumsal özelliklerden yoksun bırakan Türk Sinemasına karşı, önemli bir ayrım: Tipe karşı karakter.

Suner (2006), Yeni Türk Sinemasından bahsederken Türk Sinemasının nostaljiyle ilgili pozisyonunu sorgular. Ana akım ya da ticari sinema nostaljiyi geçmişe dönük bir rehabilitasyon olarak görmekte, daha bağımsız sinema ya da belki de sanat sineması ise bu sorunu kazımaktadır. Ona göre nostalji sinemanın her iki kolunda da geçmişle farklı şekillerde olsa da hesaplaşmayı getirir.

Ancak Kelebekler Suner'in örneklerini verdiği filmlerden farklı bir strateji izlemekte gibi görünmektedir. Kelebekler nostaljiyle alay eder. Kelebekler'in ne geçmişi rehabilite etmeye ne de onu bir girdap gibi görmeye ihtiyacı vardır. Kelebekler açık şekilde nihilist bir tutum takınır. Bunu da kullandığı absürt metodlarla göstermektedir.

Dünya, insan için yaratılmamıştır. Ancak insan dünyanın ve evrenin kendi için yaratıldığı fikrinde ısrar etmektedir. Bu durum absürttür. Belliotti (2019, s. 9), absürt olanın, anlamsız, irrasyonel, sonuç vermeyen doğasına dikkat çekerek, absürdün izleyicinin anlam kurma çabasına yönelik bir saldırı olduğunu vurgular. Bu saldırıyla ilişkili olarak Camus (1956, s. 10), insanın irrasyonel ile mantıksız ve adil olmayan bir biçimde karşı karşıya kalmasından isyanın doğduğunu ifade etmektedir.

Kelebekler kurmuş olduğu irrasyonel anlatı dünyası, irrasyonel ortamlarda her biri kendine özgü irrasyonel nitelikleriyle ortama yabancılaşan ve daha sonra buna uyum sağlamaya çalışan karakterleriyle, izleyiciyi aktif bir pozisyon almaya itmektedir.

Film, teknik olarak klasik anlatıma uygun, sebep-sonuç ilişkileriyle gelişen, en absürt olayın bile bir motivasyona bağlandığı, devamlılık prensiplerine uygun bir yapı sunmaktadır. Ancak aynı zamanda bu yapı, izleyicinin aktif bir şekilde öykü dünyasını kurmaya zorlandığı bir anlatım da sunmaktadır. Bilgi sıkı bir şekilde sınırlıdır. Babanın Cemal'i bir ay önce araması örneğinde olduğu gibi bilginin geç verilmesi, bilginin eksik bırakılması, bilgi hiyerarşisindeki değişimler klasik anlatımın en temel prensiplerinden

anlatı berraklığını zedeler, çalışamaz hale getirir. Bu bakımdan da film modernist eğilimler göstermektedir.

Kelebekler'in anlatı dünyası yönetmenin daha önceki filmleriyle de ilişki kurmaktadır. *Gişe Memuru*'nda (Karaçelik, 2010) Hasanlar köyü hayali yerleşim gibi sunulmuştur. Tek protagonistli bir film olan *Gişe Memuru*'nda baş karakterin adı yine Kenan'dır. Kenan'ın babası hastadır, babayla olan ilişki, annesizlik Kenan'ı yıpratmış, içinde yaşadığı dünyada hayal ile gerçek birbirine karışmıştır. Annesinin adı Hayal'dir. Kafasının karışıklığı nedeniyle iş hayatında da sorunlar yaşayan Kenan, Afar adında bir yerde görevlendirilir ki Kelebekler filminde kardeşler Afar tabelasının yanından geçer. Gişe Memuru'nun Kenan'ı ile Suzan göz göze gelirler.

Karaçelik'in bir diğer filmi Sarmaşık (Karaçelik, 2015), Kelebekler'e benzer şekilde karakterleri tanıtarak başlar. Anlatı dünyası Kelebekler'de olduğu gibi mekanları minimal olarak kullanarak, karakterlerle ilgili bilgileri sınırlayarak kurulur. Bu filmde de çoklu protagonist kullanılmış, karakterlerin amacı belirsiz bırakılmıştır. Karakterler kendi aralarında yaşadıkları çatışmalar ve gerilimler üzerinden grup haline gelerek ortak bir amaç edinmişlerdir. Sarmaşık'ın anlatımı da Kelebekler gibi oldukça sınırlı, izleyiciyi fabulayı inşa etmesi konusunda zorlayan bir yapıdadır. Olaylar, olay örgüsünü ilerletmekte ancak belirsizliklerle donatılmaktadır. Hayal ve gerçek iç içe geçer, rasyonel olan anlamsız hale dönüşür.

4.1.5 Biçimsel özellikler

Kelebekler, farklı yerlerde büyümüş olan üç kardeşin, babalarından gelen haber üzerine yeniden buluşmasını ve babalarını muhtemelen son defa görecekleri bir yolculuğa çıkmalarının hikayesidir. Kardeşler, artık birer yetişkin olarak bir araya gelir ve yola çıkarlar. Yol, onların geçmişlerini irdeleyen, yaşadıkları travmaya onları geri götüren, yüzleşmekten kaçtıkları sona doğru onları götüren bir işlev üstlenmektedir. Yol boyunca geçmişleriyle yüzleşirler, babalarını kaybederler ve sırlarını dökerler. Anlatı, doğrudan doğruya aile içi yabancılaşma, çözülmemiş keder, kaybolmuşluk, yalnızlık temalarına odaklanmaktadır. Bu bakımdan filmdeki açık anlam için "uzun zaman önce ailelerinden ayrılmış ve farklı yerlerde büyümüş üç kardeşin, babalarının tuhaf çağrısı üzerine

taşraya dönmeleri ve onu gömerken yıllarca içlerinde tuttukları kollektif kederi, tavukların patlaması eşliğinde dökmeleridir" denilebilir.

Karakterlerin durumuyla ilgili ilk bakışta yapılacak saptamaların başında karakterlerin yalnızlıkları, kariyerleriyle ilgili sorunlar ve sosyal yaşamlarındaki sıkıntılar belirgin şekilde görülmektedir. Cemal Almanya'da, uzaya gidemeyen bir astronot olmuştur. Kenan bir dizide oynamış ancak dizi yayından kaldırılmış, hiç hoşlanmadığı ve ilgi alanından uzak bir seslendirme işi yaparak yaşamını sürdürmektedir. Çocuklardan haz etmeyen Suzan bir anaokulunda öğretmenlik yapmakta, evliliğini sonlandırmak istemektedir. Karakterlerin sosyal yaşantısı da iyi gitmemektedir. Toplumdan soyutlanmış, yalnız ve izole hayatlar ve sorunlu ilişkiler yaşamaktadırlar.

Filmin göndergesel anlamına, film dünyasının çevresel ilişkilerle kurduğu bağlantılar üzerinden bakılabilir. Bu bakımdan film, Türkiye'deki ailevi yükümlülükler, gelenekler, şehir ve kırsal ayrımı ile toplumsal beklentilerle ilgilidir. Karakterler geldikleri yere, köylerine tamamen yabancılaşmıştır. İçinden çıktıkları köyle hiç bir ilgisi olmayan işler yapmaktadırlar. Kardeşler modern giyinimli, kentli, iyi eğitimli bir astronot, bir aktör ve bir anaokulu öğretmenidir. Hem fiziksel hem de zihinsel olarak köylerine tamamen yabancıdırlar. Evlerinin yerini öğrenmek için köylülere sorarlar. Köyde olan bitenleri hayretler içinde izlemektedirler. Köylülerin tüm ilgisine rağmen onlarla ilişki kuramazlar. Köylüler için normal olan şeyler, kardeşler için şaşılacak derecede anormal, hatta absürt şeylerdir. Bu yönüyle bakıldığında, kardeşlerin içinden çıktıkları köye karşı olan tutumları, genç kuşak ile eski kuşak arasındaki derin çatlağı göstermektedir.

Uzaya hiç gidememiş bir astronot olan Cemal, dizisi yayından kaldırılan Kenan ve anaokulunda hiç bulunmamış olması gereken Suzan bireysel olarak hayatlarında başarısızlığa uğramışlardır. Patlayan tavuklar gibi absürtlükler, bireylerin, kendilerinden daha büyük ve daha kalabalık olan gruplara karşı, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal düzlemdeki zayıflıklarını, güçsüzlüklerini ve çaresizliklerini göstermektedir.

Filmin örtük anlamı daha sembolik, mecazi bir düzeyde incelenebilir. Cemal hiç uzaya gidememiş bir astronottur. Ancak Cemal'in neden astronot olmayı seçtiği sorusuna "geçmişinden kaçmak" denilebilir. Filmdeki absürt kullanımlar dikkate alındığında bu

yaklaşım oldukça tutarlıdır. Cemal, anlatıdaki en gizemli karakterdir. Duygularını ve hislerini saklayan, gülümseyen yüzünün ardında belki de en çok ızdırap çeken karakterdir. Anlatı bunu bir kaç yerde örtülü olarak ifşa eder. Öncelikle anlatım güvenilmez bir olay örgüsü yapısı sunmaktadır. Bilginin oldukça sınırlı tutulması, izleyicinin *fabula*ya erişimini güçleştirmekte, karakterlerin geçmişlerini inşa etmeyi geciktirmektedir. Bilgi akışı, karakterlerin hal, tavır ve davranışlarından tutarlı bir şüphe duyma hissini de doğurmaktadır. Cemal, her zaman pozitif görünen, gülümseyen, saf biri gibi görünmektedir. Ancak televizyon programında başlığına benzin döküp tutuşturacak kadar da sınırları belirsiz, gizemli bir yanı vardır. Arabayı kullanırken aniden, çok doğalmış gibi annesinin intihar bilgisini vermesi de bu örtük ifşanın bir başka örneğidir. Nihayet anlatının sonlarına doğru Cemal, filmdeki bir büyük *elipsis*i, babalarının telefonunun bir iki gün önce değil, 1 ay önce geldiği bilgisini vererek izleyiciyi *fabula*yı baştan aşağı yeniden inşa etmeye iter.

Kenan'ın durumu farklı değildir. Her ne kadar kardeşler arasındaki en sert, en geçimsiz, en huysuz gibi görünen olsa da anlatı, Kenan'ın maskesinin altında başka bir kişilik yattığını gösterir. Kenan'ın aktör olmayı tercih etmesi, kendisine karşı duyduğu öfke, bir başka maskenin altına gizlenme, başka hayatları yaşama isteği olarak yorumlanabilir. Kardeşleriyle yola çıkmayı reddeden, gitmemek için direten Kenan, otelde kaldıkları gecenin sabahında otelde değildir. Suzan ve Cemal onu ararken, Kenan arabayla gelir, yiyecek bir şeyler almıştır. Geçmişiyle yüzleşme konusunda hiç de isteksiz değildir. Patlayan tavuklara en yakın olan her zaman Kenan'dır. Diğer kardeşler gibi hislerini saklamak konusunda Kenan çok başarılı değildir. Hasanlar köyüne girişteki ilk tavuk patlaması sesi, Kenan uyanıkken, arabayı kullanırken gerçekleşir. Patlayan tavukların ortasında kalan Kenan'dır.

Suzan kardeşlerine göre daha arka planda kalmakta, onlara kıyasla olay örgüsünde daha pasif bir rol üstlenmektedir. En küçük kardeş olan Suzan, ağabeylerinden farklı olarak baba evini hatırlamamaktadır. Travma izleri diğer kardeşlere göre çok daha zayıf gözükmektedir. Ancak gazino sahnesinde durduk yere çıkardığı kavga, final sahnesinde ağabeylerine verdiği "gömün artık" talimatının motivasyonunu kurmaktadır.

Bu yönleriyle Kelebekler, duyguların bastırılması, yerinden edilme, kimlik sorunları, çözülememiş travmanın yarattığı döngü, son derece sıradan olması gereken bir araya gelme meselesi üzerinden aileye yabancılaşma gibi konuları içermektedir. Anlatıda kelebeklerin mecazi olarak kullanımı da bu sorun çerçevesinde yorumlanmaya elverişlidir. Kelebekler, ölümden sonra yeni bir yaşam olanağının sembolüdür. Dönüşümü, büyümeyi, şekil değiştirmeyi ve kırılganlığı ima eder. Kırsala dönüş, kökleri, geçmişle yüzleşmeyi ve modern kent yaşamının kaotik ortamından kurtuluşu göstermektedir.

Film, günümüz Türkiyesi'ndeki yabancılaşma, kaybolmuşluk, parçalanmışlık temalarının semptomlarını göstermektedir. Filmin semptomatik anlamı, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal kaotik ortam, kardeşlerin birbirlerinden ve geçmişlerinden uzaklaşmaları, modern toplumun geleneklerinden ve geçmişteki yaşam biçimlerinden kopuşu, ülkedeki kültürel ve toplumsal bir çatlağı ortaya koymaktadır.

Filmin semptomatik anlamı, hem filmin yönetmeninin daha önceki filmleri hem de Türkiye'de yapılan diğer filmler ile ilişkili olarak da değerlendirilebilir. 1998 yılında yapılan *Gemide* (Akar, 1998) filminin hafızalara kazınan önemli diyaloglarından biri "bir memleket gibidir gemi…" şeklindedir. Karaçelik'in *Sarmaşık* filmi de Akdeniz'in ortasında, hukuki sebeplerden ötürü beklemek durumunda kalan gemi mürettabatının yaşadıklarıyla ilgilidir. Gemi kaptanı, Beybaba, hem lakabı hem de makamıyla mecazi bir baba figürüdür. Kelebekler'de olduğu gibi çocukların anneleri yoktur. Baba nadiren görülebilen, görülmediği için de daha çok çekinilen, hayali bir otoritenin sahibi olmakla birlikte, aynı zamanda oyunlar yapan, çocuklar üzerindeki hakimiyetini türlü kumpaslarla yöneten biridir. Varlık sebebi hükmetmektir ve tebasını da bu gerçeküstü duruma ikna etmiştir. Aynı şekilde Karaçelik'in 2010 yapımı *Gişe Memuru* filminde de Kenan, annesini kaybetmiş, babanın mutlak otoritesine boyun eğmiştir. Üç filmde de aynı tema; aile yaşantısı, öksüzlük, babanın otoritesi sorgulanmaktadır. Daha ilginç olan, tebanın ya da çocukların, anlatıların sonlarında babanın kurduğu otoritenin hayali olduğunu, bu otoritenin mutlak olmadığını ve babanın hiçbir gücünün bulunmadığını keşfetmeleridir. *Gişe Memuru*'nda Kenan babasının ölmesine engel olmaz, babanın ölümü, Kenan'ı daha da parçalayacak olan özgürlüğünün tek yoludur. *Sarmaşık*'ta gemi

mürettabatı, Beybaba'nın odasının anahtarlarını ele geçirir. *Kelebekler*'de babayı gömerler. Üç filmde babaya, otoriteye karşı bir isyanın, özgürleşmenin ve geçmişi silip atmanın anlatısıdır.

Kelebekler'in anlatımı, doğrusal olmayan anlatı yapısı, anlatıdaki absürt olaylar, karakterler, birkaç yönden Türk Sinemasının önceki dönemlerdeki filmlerinde kullanılan anlatımı farklılaştırmaktadır. Türk Sinemasında kırsal yaşam, köy ya da taşrada geçen filmler gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır. Lütfi Akad (2004, s. 430) örneğin, *Hudutların Kanunu* filmine başlarken senaryoyu yeniden elden geçirmiş, anlatıyı inandırıcı kılmak için orada yaşayanların genel ve öznel durumlarını, anlatıyı gerçekçi bir zemine itecek, bölgenin sosyo-ekonomik sorunlarına eğilmiştir. Erksan'ın *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü* filmleri yine gerçekçi bir köy ve gerçekçi sorunlar sunmaktadır. Karaçelik'in filmleri Türk Sinemasındaki köy, kasaba, taşra ile ilgili konvansiyonları farklılaştırmıştır. Eski sinemadaki kırsal sunumu, gelenekler, gerçekçilik, zıtlıklar gibi temalar farklılaştırılmıştır. Köylüler için son derece olağan, kabul görmüş olan patlayan tavuklar gibi absürt olaylar, köylülerin konudan sapan kendilerine has dertleri ve sorunları, gerçekçi bir köy ve köy toplumu yerine gerçeküstü ve absürt bir dünya meydana getirmiştir. Eski tema, yeni bir biçimde sunulmuştur.

Hem genel olarak Karaçelik'in filmleri hem de özelde *Kelebekler*, Türk Sinemasının konvansiyonlarından sapan önemli biçimsel değişimler göstermektedir. Bunların başında bilginin diyaloglar yoluyla iletilmesine karşılık sinemasal anlatım yolunun kullanılması gelmektedir. Tematik olarak gerçekçilikten gerçeküstücülüğe ve absürde kaymıştır. Hem *Kelebekler* hem de Karaçelik'in diğer filmlerinde gerçek ve gerçeküstü iç içe geçmiş, birbirlerine karışmıştır. Türk Sinemasının önceki dönemlerinde karakterlerin yerine tipler öne çıkmaktadır. Toplumsal gerçekçi filmlerde de durum benzerdir. Karakter psikolojisine odaklanılmaz, bunun yerine içinde yaşadığı toplumu yansıttığı, temsil ettiği düşünülen tipler, arketipler kullanılmıştır. Çatışma açık ve net, olay örgüsü doğrusal, anlatım çoğunlukla sınırlandırılmamıştır. *Kelebekler*'in karakterleri ise tuhaf, sorunlu, kendilerine özgüdür. Gerçekçilik yerine mecazi anlatım kullanılır. *Sarmaşık*'ta gemi; memleketi, kişiler; toplumu temsil etmektedir. *Kelebekler*'de kardeşler ve köylüler yine toplumu temsil etmektedir. Türk Sinemasında

kısmen tiplerin, kısmen de mekanın kullanımına bağlı olarak ortaya konulan kolektif deneyimin yerini, bireysel deneyim; kişilerin aile ve toplum içindeki durumu almıştır. Olay örgüsü parçalı, doğrusal olmayan ve zaman zaman konudan sapan bir niteliğe sahiptir. Bu teknikler anlatıyı tahmin edilebilir olmaktan uzaklaştırır, kaotik ve karmaşık bir yapı oluşturur. Sözlü anlatım, doğrusal anlatım, gerçekçi yaklaşım, statik kamera, melodramatik teknikler ve didaktik anlatımın yerini, sinemasal anlatım, parçalı ve doğrusal olmayan olay örgüsü, gerçeküstü ve absürt yaklaşım, el kamerası kullanımı gibi stilistik teknikler almıştır.

Burada 1980'li yıllarla birlikte Türk Sinemasında karaktere daha fazla odaklanan, sinemasal tekniklere daha fazla ağırlık veren sinemanın da etkilerini görmek mümkündür. Örneğin *Kelebekler* ile Ömer Kavur filmleri arasında birçok ortak noktadan söz edebilmek mümkündür. Öncelikle her iki yönetmen de tiplerin yerine karakter, sözlü anlatımın yerine sinemasal anlatımı kullanmaktadırlar. İkiside karakterlerin yalnızlığı ve yabancılaşması üzerine filmler yapmıştır. *Anayurt Oteli*'nde Zebercet, bulunduğu otele sıkışmış kalmış, sosyal yaşantısı oldukça sınırlı ve sorunlu bir karakter olarak sunulmaktadır. Kavur'un filmi karakterin psikolojisine odaklanmaktadır. *Gizli Yüz*'de de karakter kendi iç dünyasına doğru bir yolculuk gerçekleştirmektedir. *Sarmaşık*'taki gemi örneğinde olduğu gibi Anayurt Oteli de kasvetli, klostrofobik bir yavru memleket gibidir. Aynı zamanda bu mekanlar her iki filmde fiziksel ve zihinsel birer hapishaneye benzetilebilir. *Kelebekler*'de bu sıkışmışlık durumu baba evi için söylenebilir. Bununla birlikte *Kelebekler*, *Anayurt Oteli*, *Gizli Yüz*, *Akrebin Yolculuğu* gibi filmlerle karşılaştırıldığında doğrusal olay örgüsüne karşı doğrusal olmayan ya da parçalı olay örgüsü, absürt sahneler, ana konudan sapma gibi özellikleriyle ayrılır. *Kelebekler*'in çoklu protagonist kullanımı, bireysel psikolojinin yerine kolektif psikolojiyi yerleştirir. Böylece anlatı farklı bakış açılarına da alan tanır. Absürt ve komik sahneler, Kavur filmlerindeki melankolinin yerine, filmdeki acı ve kasvetli atmosferi yumuşatır. Bu noktada Kavur'un filmlerinin de konvansiyonlardan saptığını belirtmek gerekir.

Bu bağlamda Kelebekler'in Türk Sinemasının konvansiyonlarıyla ilişkisi bakımından aşağıdaki gibi bir tablo oluşturulabilir:

Tablo 4.1

Kelebekler Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması

	Konvansiyon	**Kelebekler**
Anlatı Dünyası	Genellikle karakter yerine tip. Arketipler; kitleleri ya da toplulukları temsil eden şemalar. Toplumsal gerçekçi filmlerde gerçekçi mizansen ve çevre. Tür filmlerinde konvansiyonlara uygun tasarım.	Tip yerine karakterler. Karakterleri ve onların duygularını, hislerini, psikolojilerini öne çıkaran sinema teknikleri. Karakterler karmaşık ve kusurludur.
Olay Örgüsü Yapısı	Genellikle doğrusal olay örgüsü. Formüle bağlı dizilim. Tahmin edilebilir son. Sıkı bir sebep-sonuç ilişkisi.	Doğrusal olmayan, parçalı olay örgüsü. Belirsiz, açık uçlu son. Gevşetilmiş sebep-sonuç ilişkisi.
Anlatım	Sözlü anlatım; didaktik söylem; genellikle sınırlandırılmamış anlatım; bilginin derinliği yönünden genellikle nesnel; tek boyutlu	Sinemasal anlatım; sınırlı ve sınırlandırılmamış stratejilerin etkili kullanımı; derinlik yönünden öznelliği de kullanan; çok katmanlı
Stil	Gerçekçi tasarım, konvansiyonel kurgu ve kompozisyon. Gerçekçi mizansen. Mizansen nadiren bilgi aktarımı sağlar. Kurgu devamlılık prensibini korur. Ses tasarımı: Çoğunlukla dublaj. Diegetik olmayan, fon işlevi gören müzikler.	Deneysel tasarım. Konvansiyondan sapan çekim ölçekleri, elde kamera kullanımı. Mizansen etkili olarak anlatımla ilişkilidir. Karakterlerin duygu dünyasını yansıtır. Kurgu zamansal manipülasyonlar kullanmaktadır. Diegetik ve diegetik olmayan ses ve müzik kullanımı.
Anlatım Modu	Klasik anlatım	Modern klasik anlatım
Tema	Geleneksel, ataerkil aile yapıları; aile birliği ve ahlak üzerine yapılan vurgular.	Geleneksel aile yapısını, birliğini eleştiren, ataerkil yapıya karşı isyan tutumu sergileyen özellikler. Absürdlük.
Protagonist	Tek Protagonist	Grup protagonist kullanımı.
İzleyici	Kolay erişilebilir olay örgüsü yapısı; büyük kitlelere ulaşma amaçlı	Özelleşmiş ve küresel izleyici hedefli; izleyiciyi fabulanın inşa sürecinde zorlayan, muğlak ve soyut sunum
Farklılaştırma		Melodram yordamı tahrip edilmiştir. Anlatı yapısı parçalı, epizodik olarak kurulmuştur. Taşraya dönük nostaljik yaklaşım tahrip edilmiştir.

4.2 Sen Aydınlatırsın Geceyi

Manisa'nın Akhisar ilçesinde yaşayan Cemal, bir yangın sonucu küçükken annesini kaybetmiş, babasıyla yaşayan, intihara meyilli bir berber ve yan hakemdir. Duvarların içinden geçmek ve duvarların arkasını görebilmek gibi doğa üstü güçlere sahiptir. Doğa üstü güçlere sahip insanların yaygın olduğu kasabada bu yetenekler işlevsizdir. Cemal'in bir tesadüf sonucu çarpıştığı Yasemin'e aşık olmasıyla anlatı dünyasındaki her şey değişmeye başlar. Onur Ünlü, filmin hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yapmış, film İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale dahil olmak üzere toplamda 7 ödül kazanmış, 8 adaylık almıştır.

4.2.1 Bölümlendirme

A. Giriş

1. Cemal, mesleği, olağanüstü özellikleri.
2. Cemal'in intihara meyilli olduğu öğrenilir.
3. Cemal'in doktoru İrfan'ın gözünden sürekli kan damlamaktadır.
4. Jenerik.

B. Karakterler

1. Cemal'in annesi ve kardeşlerinin ölümü.
2. Dündar Bey'in ofisi.
3. Cemal ve Yasemin'in tesadüf sonucu karşılaşması.
4. Cemal ve Yasemin'in Akhisar semalarında uçması.

C. Yasemin ve Cemal

1. Cemal, Çiğdem ve Yasemin'in aynı kolyeyi taktıklarını fark eder.
2. Çiğdem ve Yasemin düğünde, boyunlarında aynı kolyeyle dans eder.
3. Yasemin'den şüphelenen Cemal onu takip eder.
4. Cemal Yasemin'i sorgusuz sualsiz döver.
5. İrfan Cemal üzerinden tüm kasabayı suçlar.

6. Cemal, fikir almak için Vildan öğretmene gider.

7. Cemal Defne'nin yanına gider, Shakespeare'in sonelerini alır.

8. Cemal şiir okuyarak Yasemin'in gönlünü almaya çalışır.

9. Yasemin'in evlenmeden önce başka birinden hamile kaldığını öğrenir.

Ç. Yasemin Sonrası

1. Cemal, Dündar'ı öldürmeye çalışır.

2. Cemal ve Defne öpüşürler.

3. Yasemin'in kuzeni intihar etmiştir.

4. Cemal, eşini bulmaları için futbol mafyasıyla anlaşma yapar.

5. Cemal, İrfan ve Defne'nin ilişkisi olduğunu öğrenir.

6. Futbol mafyası Vildan ve Cemal'i vurur, Cemal ceketinin içindeki kitap sayesinde kurtulur.

D. Final

1. Cemal Nazım'ın dükkanından palayı çalar.

2. Cemal elindeki palayla Defne'nin kollarını keser.

3. Cemal zamanı durdurur ve Yasemin'in uçağının altında bekler.

4.2.2 Anlatım

Film siyah-beyaz, Cemal'in yakın planıyla başlar. Görece uzunca süre ekranda bir noktaya kitlenmiş şekilde bakan Cemal'in bu planıyla mekan bilgisi kısıtlanır. Planın üzerine babasının konuşması ekran dışı ses olarak verilir. Geleneksel olarak anlatı dünyası içindeki karaktere yakınlaşarak o dünya içindeki karaktere odaklanan anlatımın yerine, karakterden çıkarak anlatı dünyasına giren bir yol tercih edilmiştir. Ekran dışı diyalog kullanımı baba ve oğulun mesleğini; berber oldukları bilgisini verir, ancak Cemal'in hiçbir tepki vermeden, aynı noktaya takılmış olması karakterin psikolojik bir sorunu olduğu izlenimini yaratmaktadır. Kaydırma hareketinin tamamlanmasıyla baba; Yakup ve mekan, genel planda kurulur. Burası eskimiş, ahşap çubukların ayakta tuttuğu

bir sundurmanın altındaki köy evi bahçesidir. Cemal'in bakış pozisyonu ve yüzündeki ifade değişmeden bir *ellipsis*le sonraki plana geçilir. Seslerden anlaşılacağı üzere Cemal, bir motorsikleti çalıştırmakla uğraşmakta ancak göğüs planda motorsiklet görünmemektedir. Filmin üçüncü planında Cemal, izleyiciye arkası dönük, çerçeveye diagonal olarak yerleştirilmiş, çevresi beyaz, tek katlı köy evleriyle kuşatılmıştır. Anlatım mekan bilgisini kısıtlamaktadır.

Görsel 4.13

Cemal, motorsiklet üzerinde, arkası dönük



Film: Onur Ünlü

Dördüncü planda ise bu defa Cemal'in arkasında büyük, neredeyse tamamen boş, beyaz bir duvar ve yine mekan bilgisini kısıtlayacak şekilde bakış boşluğunun bırakılmadığı bir çerçeve düzenlemesi sunulur. Bir şey unutmuştur, üzerini arayıp bulamayınca motorsikletten iner, oldukça doğal bir tavırla arkadaki beyaz duvarın içinden geçer, elinde bir şey (ne olduğu gösterilmez), motorsikletin üzerine geçer. *Diegetik* olmayan bir fon müziği eşliğinde, yüksek hızda çekilmiş (*slow motion*) bir planda, etrafı tamamen beyaz evlerle kuşatılmış ve üzerindeki kıyafetle zıtlık oluşturan bir mizansende, ilerlemektedir. Böylece hem *diegetik* olmayan müzik kullanımı, yüksek hızda yapılan çekim sayesinde katedilen mesafedeki sürenin uzatılması, kostümler ile mekandaki ton zıtlığı, anlatı dünyasının sıradışı bir yer olduğu izlenimini yaratmaktadır.

Görsel 4.14

Cemal motorsiklet üzerinde, bakış boşluğu bırakılmamış



Film: Onur Ünlü

Sahne, bir montaj sekans olarak verilmektedir. Cemal evlerin arasındaki dar sokaklarda yüksek hızda çekilmiş planlarla ilerlemekte, bazı planlar tekrar edilmektedir. Sıklıkla planlar arasında 30 derece kuralı ihlal edilmektedir. Cemal montaj sekans boyunca gözünü bir yere dikmiş, çevresine ya da yola bakmayan eylemsizliğini sürdürmekte, planların birbirine bağlanışı ise müzikle uyumlu bir dans koreografisini çağrıştırmaktadır. Sekansın sonunda müzik aniden kesilir. Müziğin yerini motorsikletin ve ortamın sesi alır. Kamera Cemal'i çevrinme (*pan*) hareketiyle takip ederek, berber dükkanının önünde sıkıştırır. Çünkü mekan bilgisi yine oldukça sınırlı şekilde verilerek, Cemal'in başka bir yere gitme imkanını da ortadan kaldırmaktadır. Cemal'in dükkanı açışı, hazırlıkları yapması, yine 30 derece kuralının ihlali ve *jump cut*lar vasıtasıyla sunulur.

Cemal, kulağına bir dinleme cihazı takar, ardından dükkana döner ve bir usturayla bileklerini keser, tekrar dışarı çıkarak dükkanın önündeki sandalyeye oturur, ellerinden kanlar akmaktadır. Ancak anlatı dünyası için oldukça olağan bir durummuş gibi bir müşteri para bozdurmak için yaklaşır. Cemal doğrulur, parayı bozmak için ceplerini karıştırırken bütün kıyafetlerini kana bular, bu sırada da düşüp bayılır.

Gözünden kan akan bir doktor, İrfan, Cemal'i teselli ederek, ilaçlarını kullanmaya devam etmesini ister. Belli ki Cemal, intihara meyillidir ve bu durum hem babası hem de doktor tarafından bilinmektedir. Böylece izleyici, Cemal'in olağanüstü özellikleri ile intihara meyilli karakterinin arkasında yatan gerekçeleri kurmaya zorlanır. Ardından filmin jeneriği 2 uydu ve 2 güneşi olan bir gökyüzünde, bir uçağın, kadrajın bir yanından girip diğer yanından çıkması ardından, kalın ve kan kırmızısı renkte "Sen Aydınlatırsın Geceyi" yazısının belirmesiyle verilir. Uçak, filmin finaline de gönderme yapan bir sezdirme (*foreshadowing*), kan kırmızısı film ismi de filmde yoğun biçimde kullanılan kan ve şiddete gönderme olarak yorumlanabilir.

Görsel 4.15

Sen Aydınlatırsın Geceyi Jeneriği



Film: Onur Ünlü

Cemal annesini yıllar önce kaybetmiştir ve ona ait bir kolyeyi aramaktadır. Anlatım *ellipsis*lerle evden, berber dükkanına zıplar. Dar ve çevreyi görmeye imkan tanımayan bir sokakta Cemal bir dükkanın önünde, Nazım'ı sorar. Dükkandaki adam bir başka *foreshadowing* ögesi olan, dev satırı elinde tutmaktadır. Nazım bir devdir, diğer olağanüstü ögeler gibi bu dev de anlatı dünyasının olağan bir parçasıdır.

Zımparadan rüzgar güllerine bir grafik geçişle birlikte, filmin diegetik olmayan ana müziği yine başlar ve Cemal, yüksek kare çekilmiş planlarla önce bir maçta yan hakem

olarak görünür, ardından da motorsikletinin üzerinde aile mezarlığına ulaşır. Planlar arasındaki *ellipsis*ler fabulayı kurmayı zorlaştırmaktadır. Aynı şekilde bir plan sonra Cemal bu defa tepelik bir yerde oturmuş, ardında metruk bir bina görünmektedir. Kaydırma hareketiyle (*dolly in*) Cemal'e yaklaşıldığında, arkadaki bina yanmakta, genç bir adam ise yanan binayı izlemektedir. Cemal'in anısı, Cemal ile aynı kadrajın içine çerçevelenmiştir.

Yasemin, bir traktörün römorkunun arkasında, Cemal'in filmin başındaki tasvirine benzer bir şekilde başı önde, bir noktaya kitlenmiş şekilde bakmakta, Cemal'de motorsikletle traktörün arkasından gitmektedir. Bu sahnede yine fonda müzik ve yüksek hızda çekilmiş planlar kullanılmıştır. Traktördeki onca kadın arasında, Yasemin'e yapılan yakın plan çekim ve ardından gelen Cemal'in planları, ikili arasında bir şey olacağını ima eder ancak bu sırada Cemal, traktörü sollayarak geçer, ikisi birbirlerine bakmamaktadır bile.

Doktor İrfan ve Cemal, bir tarlada buluştuklarında, Cemal, gece gördüğü cinsel içerikli ve ailesiyle ilişkili rüyayı anlatır. İrfan ise bu tarlada keklikler için bir yer yapmıştır. Konuyu değiştirerek keklik ticaretinden konuşmaya başlar. Cemal'in geçmişiyle ilgili önemli bir rüya yorumu beklenirken, konu değişmiş, olay örgüsü yolundan saptırılmıştır.

Uzun bir süre boyunca, olaylar yerine, anlatı dünyası ve bu dünyada yer alan karakterler tanıtılmaktadır. Nazım bir devdir, İrfan, Akhisar'a sürülmüş bir doktordur. Nedeni belli değildir. Ancak gözünden akan kanlı yaşlar, geçmişinden kalma bir soruna ait gibidir. Samim; Cemal'in arkadaşıdır ve eliyle, bir silah kullanmadan ateş edebilme becerisine sahiptir. Kadınları ikincisi sınıf insanlar olarak görmektedir. Çiğdem, patronu Dündar ile kırıştırmaktadır. Dündar, Akhisar'ın zenginlerinden, nüfuzlu ve yoğun çalışan biri gibi görünmektedir. Cemal Dündar'ın ofisine gittiğinde, duvarların arkasını görebildiği bilgisi de izleyiciye verilmiş olur. Böylece Cemal, Dündar ile Çiğdem'in seviştiklerini görür. Bu sahnenin hemen ardından, başı arkada, çıktığı yere bakarak ilerleyen Cemal, Yasemin ile çarpışır. Kadının elindeki süt kovası üzerine ve yere dökülür. Yasemin, kapalı kıyafeti, boyununu eğen ve alttan alan tavrı ile Cemal'in ilgisini çekmiştir. Sütün, saflık ve temizlik anlamı içermesi de burada önemli bir nokta olarak görülmektedir.

Kadını takip eden Cemal, üzerindeki kıyafetleri değiştirmek için girdiği tuvaleti, duvarından bakarak, gözetler. Yarı çıplak kalmış kadını gözetleyen Cemal başlangıçta utanmış gibi olsa da, başını kaldırır ve izlemeye devam eder. Gülmek İçin Yaratılmış şarkısıyla birlikte, yüksek hızlı planlar eşliğinde Yasemin römorkta, Cemal motorsikletiyle takip etmektedir. Daha önce benzer bir sahnede birbirlerine bir an için bile bakmayan iki karakter bu defa göz göze gelirler. Yasemin'in nesneleri kontrol edebilme, yönetebilme gücü olduğu bu sahnede ortaya çıkar. Göz göze geldiği Cemal'i, elinin hareketleriyle otoyolda bir o yana bir bu yana savurduktan sonra yolun dışına fırlatır. Cemal'in otoyoldan fırlamasıyla birlikte diegetik olmayan müzik de aniden kesilir.

Yasemin'in peşine düşen Cemal, onu evine kadar takip eder ve bir adamın altını temizlediği eve girer. Yasemin elinde dışkı dolu bir bezle gözlerini Cemal'e dikmiştir. Cemal kadına, "Gazoz içelim mi Gençlik parkında, tost da yiyelim istersen. Vakitlice dönersin hemen, Cemal ben." diyerek anlatı dünyasına uygun bir romantik davette bulunur. Bir çay bahçesinde çiftler karşılıklı otururlar ve sahneye geçiş Yasemin'in "Benim adım da Yasemin" cümlesiyle sağlanır.

Yasemin de annesini küçük yaşta kaybetmiş, babası hapishanede olduğu için bir süre halasının yanında kalmıştır. Ancak daha sonra İstanbul'a gitmiştir ve yine gideceğini söyler. Yalnız oraya neden gittiğini, kimin yanında kaldığını açıklamaz. Bu sırada Cemal, intihar teşebbüsünün ardından doktorun kendisine verdiği hapları Yasemin ile paylaşır. Cemal intihara teşebbüssünü oldukça sıradan bir olaymış gibi anlatmakta, Yasemin de bu durumu oldukça normal karşılamaktadır. Anlatı dünyasında olağan gözükecek şekilde ikisi de hapları çekirdek gibi ağızlarına doldururlar. Nihayet haplar etkisini gösterir ve oturdukları yerden havalanırlar, el ele tutuşup gökyüzüne doğru yükselirler ve Akhisar semalarında uçarlar. Gökyüzünde uçarken Cemal kendine özgü üslubuyla aşkını ilan eder ve bu da Yasemin'de karşılık bulur. Burada iki önemli stilistik kullanımdan bahsetmek gerekir. Birincisi daha önce Nazım ile Cemal'in karşılaştığı sahnede olduğu gibi, burada da karakterlerin anlatı dünyası içindeki sunumu (*chroma keying*) karikatürizedir. Filmin teknik kapasitesinin üst düzeyde olduğu ve buradaki *chroma key* işleminin bilinçli bir şekilde, karikatürize edilerek uygulandığı aşikardır.

Olağandışılıklarla dolu böyle bir dünyada anlatı dünyasının olağanın dışında kalan kısımlar karikatürize bir şekilde tasvir edilmektedir.

Görsel 4.16

Cemal ve Yasemin Akhisar semalarında



Film: Onur Ünlü

Hofstadter (2011, s. 172-180), insanların doğrudan olarak içinde yaşadıkları boyutlarla sınırlandırıldıklarını tartışmaktadır. İnsanlar üç boyutlu bir dünyada yaşadıklarından diğer boyutları deneyimlemeleri mümkün değildir ancak mecazlar ve benzetmeler üzerinden diğer boyutlara ilişkin fikir yürütülebilir. Ayrıca kendini referans alan ya da tekrarlayan (örneğin birbirine tutulmuş iki ayna) nesneler, boyutlar arası geçiş için kullanılabilir. Kitapta Carroll'dan ödünç alınan Akhilleus ve Tosbağa karakterleri Escher'in bir tablosu üzerine tartışmaktadır. Tosbağa, iki boyutlu bir resme girmek ve o resimden tekrar gerçek hayata çıkmak için itme ve çekme iksirlerinden bahseder. Nihayet iksiri denerler ve kendilerini Escher'in *Dışbükey ve İçbükey* isimli tablosunda bulurlar. Türlü maceraların ardından karşılaştıkları Alaaddin'in lambasını ovaladıklarında karşılarına bir cin çıkar ve onlara üç dilek hakkı verir. Ancak Akhilleus ilk dileğinde yüz dilek hakkı daha ister ki bu, cinin tek başına karar veremeyeceği bir meta dilektir.

Benzer şekilde filmde de karikatürize edilen anlatı dünyasının boyutlarının dışında kalan kısımlar, bir başka boyutmuş gibi, anlatı dünyasının bir alt ya da üst katmanı olarak sunulmaktadır. İkinci olarak Cemal'in kendi üslubuyla yaptığı evlilik teklifi ve Yasemin'in cevabı, ikisinin bağımsız kadrajlarda, bakış boşluğunu ortadan kaldıran ve diğer karakterleri çerçeve dışında bırakacak şekilde yapılmasıdır. Bu kullanım hem anlatımın hem de karakterlerin güvenilmezliğini pekiştirmektedir.

Görsel 4.17

Cemal ve Yasemin, bağımsız planlar



Film: Onur Ünlü

Bununla birlikte film, Türkçe deyimleri oldukları gibi, literal olarak stilize etmektedir. Cemal ve Yasemin, muhtemelen aldıkları ilaçların uyuşturucu etkilerinden dolayı uçmaktadır, aynı zamanda da aşkla birlikte gelen coşkuyu anlatan ayakları yerden kesilmek deyimini görselleştirmektedirler. Bu kullanım filmin bir çok yerinde örüntü oluşturmaktadır. Yasemin, Cemal'i eliyle yönettiği sahnede aslında onu parmağında oynatmaktadır. Cemal'in filmin ilerleyen sahnelerinde Defne ile öpüşmesi sırasında başlarına gökten taşlar yağar. Aynı şekilde kendisine kadın dövdüğü için fırça atan, hayatını kurtaran, büyük ihtimalle rol model olarak gördüğü İrfan'ın Defne'yi dövmesi, dünyasını alt üst etmiştir ki bu sahnede de dünya ters-düz olmuş şekilde sunulmuştur.

Buraya kadar bakılacak olursa anlatım, karakterlere odaklanmış ancak onlarla ilgili bilgileri oldukça sınırlı tutmaktadır. Cemal'in ilkokulu birincilikle bitiren parlak bir çocuk olduğu bilgisi verilmiştir ancak yarattığı beklenti gerçekleşememiş, kasabaya sıkışmış kalmış, bir döngünün içine hapsolmuştur. Futbol maçlarında yan hakem olarak görev almaktadır. Annesi ve kardeşlerini bir yangında kaybetmiş, onlara yardım etmek istemiş ancak babası oğlunu ateşlerin içine yollamamıştır. Duvarların içinden geçmek,

duvarların arkasını görebilmek gibi güçleri vardır ancak anlatı dünyasındaki birçok karakterin bu gibi yetenekleri vardır ve hiçbiri bu yeteneklerini işlevsel olarak kullanmaz.

Yasemin, eliyle nesneleri yönetebilmekte, eşyaları hareket ettirebilmektedir. Annesi küçük yaşta ölmüş, babası hapishaneye girmiştir. İrfan, sürülerek Akhisar'a gönderilmiş bir doktordur. Filmin 43. dakikaya kadar süren ilk perdesi anlatı dünyası ve bu dünyanın içeriğini sunmaktadır. Mekanlar dar ve kuşatıcıdır. Kasaba, içinden çıkılamaz, kaçışa imkan tanımayan alanlar, hareketsizlik, durgunluk ve monotonluk hissi vermektedir. Filmde nadiren genel ve aşırı genel planlar kullanılmıştır ki bu planlarda kasabanın bir hapishane olarak sunuluşunu destekler. Aşırı genel planlarda ucu bucağı olmayan sonsuz ovalar görünmektedir. Yolların çıktığı bir yer yoktur. Kasaba, bir okyanus ya da sonu görünmeyen bir çöl gibi tasvir edilmiştir.

Görsel 4.18

Sen Aydınlatırsın Geceyi filminde kullanılan bir aşırı genel plan



Film: Onur Ünlü

Karakterlerle ilgili verilen her bilgi, iki sebepten dolayı *fabula*nın inşasını güçleştirmektedir. Birinci olarak verilen bilgiler muğlak, yarım kalmış ve yeni soru işaretlerine sebep olacak şekilde tasarlanmıştır. Örneğin İrfan sürgüne gelmiştir ancak neden sürgün yediği açıklanmamaktadır. Yasemin İstanbul'a gitmiştir ancak oraya niye

gittiği, kimin yanında kaldığı ya da orada ne yaptığı bilinmemektedir. Karakter öncelikle izleyicilerden daha fazla bilgiye sahiptirler. Ancak anlatı dünyası içinde de dengesiz bir hiyerarşi söz konusudur. Herkes birbirinden bir şeyler saklamaktadır.

Cemal'in annesi ve kardeşlerinin ölümü, Cemal'in rüyası aracılığıyla aktarılır. Ancak bu bir rüyadır ve gerçekliği şüphelidir. İkinci olarak bu olay doğrudan anlatım yoluyla gösterilmiştir. Cemal ucu bucağı olmayan ovaya bakarken arkadaki metruk bina tutuşmuştur, genç bir adam ise eylemsiz, hareketsiz, yanan binayı izlemektedir. Genç adam arkası dönük olduğu için kimliği bariz değildir. Eğer bu Cemal ise rüyasındaki gibi ailesini kurtarmaya koşmamıştır. Yoksa bu başka biri midir? Baba olay yerinde değildir. Gerçek ile gerçeküstünün harmanlanması, anlatımı da güvenilmez hale getirmiştir. Bu durumda izleyici *fabula*yı oluşturabilmek için güvenilmez öznel bilgilerden ve güvenilmez, yoğun biçimde stilize edilmiş anlatımdan yola çıkmaya mecbur bırakılmıştır. Ancak bu bilgi akışının filmin ana temasıyla tutarlı olduğunu da belirtmek gerekir. Cemal, etraflarını kuşatan, monoton, güvenilmez bir dünyaya hapsolmuştur. Amacı yoktur, hayatı monotondur. Acı bir aile travması yaşamış, belki de bu nedenle Akhisar'da kısılıp kalmıştır. İntihar teşebbüsü bile onu bu dünyadan çıkaramamıştır. Anlatı dünyasındaki birçok karakter durdurulamaz tekerlekler gibi bir döngünün içinde aynı travmaları defalarca yaşamaktadır.

Görsel 4.19

Anlatım, Cemal'in annesinin yandığı evi göstermekte



Film: Onur Ünlü

Filmin anlatımı sinemanın alışılmış konvansiyonlarından önemli ölçüde sapmaktadır. Bilginin sınırlılığı ve güvenilmezliği *fabula*nın kuruluşunu geciktirmekte ya da yanlış yönlendirmektedir. Anlatı berraklığı prensibi gevşetilmiş, sebep-sonuç zinciri kırılmıştır. Karakterlerin neden bu olağanüstü güçlere sahip oldukları açıklanmaz. Anlatı dünyasının sıradan, olağan bir özelliğidir bu. Bununla birlikte bu güçler ya da kabiliyetler işlevsizdir. Cemal bu özel yeteneğini, bir eşyasını almak için duvardan geçerek göstermektedir. Bu uzun kurulumun ardından, filmin tetikleyici olayı Dündar'ın yanından çıkan Cemal ile Yasemin'in çarpıştığı sahnedir. Bu çarpışma izleyiciyi birinci dönüm noktasına götürür. Ancak bu sahnenin yine konvansiyonlardan saptığı söylenebilir. Öncelikle tetikleyici olay genellikle filmin başlarında olur ve yarattığı olaylar zinciriyle anlatıyı birinci dönüm noktasına taşır. *Godfather* (Coppola, 1972) filminde olduğu gibi oldukça uzun bir kurulumun ardından gelen tetikleyici olay örnekleri sinema tarihinde görülmüştür. Ancak burada tetikleyici olayın hemen ardından birinci dönüm noktası gelir. Tetikleyici olay bir olaylar zinciri yaratmaz. Bir başka önemli nokta ise Cemal ile Yasemin'in çarpışmasının bir tesadüf olmasıdır. Bu tesadüf nedensellik prensibine aykırı olduğu gibi aynı zamanda önemli bir karar anı, geri

dönüşü olmayan bir an ya da büyük bir hadise gibi iddialı bir çatışma sunmamaktadır. Hatta öyle ki, bu sahneden Dündar'ın ofisine geçilir. Yasemin ve Cemal çoktan evlenmişlerdir. Yani *syuzhet* sistemi arada olan biten her şeyi önemsizleştirerek anlatımdan çıkarmıştır. Tetikleyici olay ve birinci dönüm noktasının filmin kurulumundaki karakterler ve anlatı dünyasıyla ilgili doğrudan bir ilişkisi ve bağı bulunmamaktadır. Bu ibareler anlatımın bilgiyi bir başka düzeyde; mecazi seviyede kurmakta olduğunun işaretidir. Bu durumda filmdeki olayların tamamı sembolik ve mecazi olarak değerlendirilmelidir.

Dündar'ın ofisinde Cemal, Çiğdem'in boynundaki kolyeyi fark eder, gözleri yine dönen bir objeye, bu defa da tavandaki pervaneye takılır. Aynı kolyeden Yasemin'in boynunda da vardır. Bu kısımla ilgili izleyici ile Cemal'in bilgi düzeyleri eşitlenir. İzleyicinin aklında da Cemal gibi, acaba Yasemin Cemal'i aldatıyor mu sorusu belirebilir. Ancak izleyicinin sadece bu konuya ilişkin Cemal'in bir adım önünde olduğu düşünebilir. Çünkü izleyici anlatımın güvenilmez olduğunun da farkındadır. Cemal'in şüpheleri, gittikleri bir düğünde Çiğdem ve Yasemin'in boyunlarında aynı kolyeyle yan yana gelmeleriyle daha güçlenir. Nihayet Yasemin'i takip eden Cemal, onun bir kuyumcuya gidip bir şeyler aldığını görür. Evde, sundurmanın altında Yasemin'i bekler, Yasemin içeri girdiğinde sorgusuz sualsiz tüm gücüyle kadını döver. Bu sahnede yine yüksek hızlı planlar kullanılmış, böylece hem şiddet vurgulanmış hem de bu olayın etkisi olup bittiği süreden daha uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Yasemin'i iyice dövdükten sonra kuyumcuda ne işi olduğunu sorar. Yasemin, olayın etkisini henüz atlatamamış olsa da sessizce yerinden kalkar ve Cemal'in yanına oturur. Cemal'in filmin başından beri aradığı annesinin kolyesini babası bulmuş ve tamir ettirmesi için Yasemin'e vermiştir. O da kuyumcudan kolyeyi alıp Cemal'e getirmiştir.

Belli ki olayı İrfan'a anlatmış, odasındaki sedyenin üzerine oturmuş, dönmekte olan fan pervanesine gözlerini dikmiştir. İrfan'ın söylediklerini duymamaktadır. İrfan "kadın dövülür mü" diye bağırmakta, Cemal'in üzerinden tüm kasabayı suçlamaktadır. Ancak Cemal'in gözleri hala fandadır. İyice sinirlenen İrfan "durmuyor değil mi, dönüyor" diye bağırarak fanı bir yumrukta masadan aşağı fırlatır. Döngü bozulunca, Cemal'in de dikkatini çekmiş olur.

Öğretmeni Vildan ile da konuyu konuşan Cemal, Yasemin'in gönlünü alacak bir çare aramaya başlar. Daha önce gittiği Defne'nin kitap sattığı yerde, Shakespeare'in sonelerini alır ve içinden beğendiği bir bölümü ezberler. Romeo ve Juliet'i canlandıran bir mizansende, Romeo'nun repliklerini okur.

Görsel 4.20

Romeo ve Juliet göndermesi



Film: Onur Ünlü

Romantik ortam, Cemal'in babasının girmesi ve işkembe aldığını söylemesiyle absürt bir hal alır. Şiirin sonunda Yasemin kusar. Bir *ellipsis*le doktorun yanına geçilir. Yasemin'in 3 aylık hamile olduğu ortaya çıkar. Karakterlerin bilgiyi kendilerinde tutmalarının bir sonucu olarak süprizlerle dolu bir örüntü oluşur. Anlatımı güvenilmez yapan en önemli düzenlemelerden biri budur. Böylece Yasemin'in ilk buluşmada Cemal'in ilaçlarını neden sorgusuz sualsiz ağzına attığının da sebep-sonuç ilişkisi kurulmuş olur.

Yasemin hikayesini anlatırken, daha önce Cemil'in geçmişindeki travmanın anlatım tarafından ifşa edilmesindeki gibi Yasemin'in arka plan öyküsü de gerçek görüntünün arkasında verilir. Anlatımın verdiği bilgiler yeni soruları doğurmaktadır. Yasemin, daha önce annesinin öldüğünü, babasının da cezaevinde olduğunu söylemiştir. Arka planda

sunulan görüntüde ise Yasemin'in babası, kızı yanındayken annesini vurarak öldürmüştür.

Görsel 4.21

Yasemin'in arka plan hikayesi



Film: Onur Ünlü

Bu bilgi, Yasemin'in yaşadığı travmayı derinleştirirken yeni soruları da getirir. Annesi ve babası arasında ne olmuştur, bu olay Yasemin üzerinde nasıl bir etki bırakmıştır, Yasemin'in gizlediği başka neler vardır? Bu sorulara ek olarak, daha önce sorulmuş olan İstanbul'da kimin yanında olduğu ve orada ne yaptığı soruları da hala yanıtlanmamış ve önemini arttırmıştır. Böylece izleyicinin *fabula*yı kurması daha da zorlaştırılmıştır.

İntikam almak için Dündar'ı vurmaya giden Cemal, gece yarısı iş yerinden arabasıyla çıkan Dündar'ı başına ateş ederek öldürür. Ancak Dündar yeniden dirilir. Onun özel yeteneği ölmemektir. Dündar bu yeteneği bir lanet olarak tanımlamaktadır. Ona göre insan ölmeyince korkusu kalmaz, korkusu kalmayan insanın da ar damarı çatlamıştır. Ölümsüz olduğu için 100 yıl önce ne olduğunu bilmekte, 100 yıl sonra da neler olacağını öğrenecektir. Her şeyi bildiğini söyler ancak Yasemin konusunda bilgisi yoktur. Zira ölümsüz olması ve bu nedenle ar damarının çatlamış olduğu bilgisi, onu bir anda anlatının en güvenilir kişisi haline getirir. Her şeyi bilmekle, hiçbir şeyi bilmemek arasında onun için bir fark yoktur. Çerçevenin bir yanına üzerinde koyu renk kıyafetler

olan Cemal, diğer yanına da açık renk kıyafetler giyen Dündar yerleştirilmiştir. İkisi arasındaki ne zıtlık, her şeyi bilen Dündar ve hiçbir şey bilmeyen Cemal arasındaki bilgi hiyerarşisini göstermektedir. İkisinin yan yana görüntüsü dengeli bir kompozisyon oluşturmaktadır.

Görsel 4.22

Dündar ve Cemal: Her şeyi bilen ve hiçbir şeyi bilmeyen insanlar



Film: Onur Ünlü

Yasemin'i yeniden kazanmak için eniştesiyle kaldığı eve giden Cemal'in karşısına çıkan Yasemin, özel yeteneğiyle Cemal'in daha önce özür dilemek için aldığı kitabı adamın suratına fırlatır. Özel yeteneğiyle yapabildiği tek şey budur. Etrafında olan biten hiçbir şeyi yaşamı boyunca kontrol edememiş, sadece kendisine hediye edilmiş kitabı Cemal'in yüzüne fırlatabilmeyi becerebilmiştir. Böylece Dündar'ın bir sahne önce söylediği "her şeyleri bilmek ile hiçbir şeyi bilmemek aynı şey, odun gibi oluyorsun işte" sözleri daha anlamlı hale gelmektedir. Karakterler, bilgi seviyeleri ne olursa olsun, sahip oldukları tüm özel yetenek ve becerilere rağmen, içine düştükleri girdaptan çıkmayı başaramamaktadır.

Cemal kitabı iade etmek için Defne'nin yanına gittiğinde Defne kitabı almaz, Cemal ile flörtleşir. Ellerini birleştirerek zamanı durdurur. Cemal'i dudaklarından öper. Donmuş zamanda sadece ikisi hareket edebilmektedir. Ne olup bittiğini anlamaya çalışan Cemal

“ne oluyor” diye sorunca, Defne, zamanın durmuş olmasını “aşık oluyorsun” diyerek açıklar. 2003 yapımı *Big Fish* (Burton, 2003) filminde de benzer bir yaklaşım kullanılmış, filmin protagonisti Edward Bloom, gittiği bir sirkte göz göze geldiği Sandra isimli kadını gördüğü anda zaman donmuştur. Ancak tam ona ulaşacağı sırada, zaman tekrar devreye girmiş ve aradaki boşluğu kapatmak için olması gerekenden daha hızlı akmıştır. Burada da benzer bir yaklaşım, daha karikatürize bir şekilde uygulanmıştır. Bu filmde de zaman, kurgu marifetiyle sıklıkla manipüle edilmektedir.

Defne ve Cemal, Cemal’in annesinin yandığı metruk binanın önünde otururlar. Defne, anlattıklarına göre annesini hiç tanımamış; annesi onu doğururken ölmüş, ilkokulu yatılı okumuştur. Babasını da hatırlamamaktadır, bildiği kadarıyla adam kanser olmuştur. Anlatım, Defne’nin görüntüsünün arka planına, babanın birilerinden kaçarken, vurularak öldürüldüğü bilgisi verir. İzmir’de aşık olduğu adam evli çıkmış, adamın eşinin yakınlarıyla çıkan sorunlardan kaçarak Akhisar’a dönmüştür. Akhisar’da da babaannesi hastadır ve onunla ilgilenmektedir. Defne’nin anlattığı hikaye güvenilir olmamasının yanı sıra Yasemin’in hikayesiyle de benzerlikler taşımaktadır.

İkisi de ailelerini kaybetmiş, başka büyükşehirlere gitmiş, orada tutunamayarak Akhisar’a geri dönmüşlerdir. İkisi de başkalarından hamiledir. Büyürken yalan söylemeyi, hayatlarındaki problemleri gidermek için başkalarının hayatlarını mahvetmeyi, hayatta kalmanın yolunun bu olduğunu öğrenmişlerdir. Sonunda her ikisi de çıktıkları kasabaya geri dönmüştür. Bir anlamda anlatım, kasabadan kaçışın mümkün olmadığını ima etmektedir.

Görsel 4.23

Cemal ve Defne'nin başlarına taş yağarken



Film: Onur Ünlü

Görsel 4.24

Cemal ve Defne'nin başlarına taş yağarken 2



Film: Onur Ünlü

Defne, Emrah'ın *Acıların Çocuğuyum* (Emrah, 1985) şarkısından dizeler okur, Cemal ise Orhan Gencebay'ı sevmediğini söyler. Ona göre Ferdi daha samimidir. Yalanlarla

çevrelenmiş anlatı dünyası açısından bu ifade önem kazanmaktadır. Samimiyet, içtenlik en önemli şeylerdir, herkes aslında bunu bilir ama ona göre davranmaz. Defne ve Cemal'in öpüşmesi üzerine başlarına gökten taşlar yağar.

Başına gökten taşlar yağan Cemal'in aklı başına gelir. Yasemin'i bulmak için enişte siyle yaşadığı evin yolunu tutar. Enişte ölmüş, halasının oğlu da kendini terasa asmıştır. Yasemin evi terk etmiştir, kolyesi halasının oğlunun elindedir. Açık bir şekilde belli edilmese de Yasemin'i hamile bırakan kişinin kuzeni olma ihtimali sezdirilmiştir. Belki de bu nedenle elindeki sopayla, kendini asmış adama defalarca vurur. Anlatımın yarattığı güvenilmezlik örüntüsü, Yasemin ile ilgili sezdirilen bilgilere izleyicinin şüpheyle yaklaşmasına neden olmaktadır.

Anlatı boyunca yaşadığı deneyimlerin bir sonucu olarak Cemal, Yasemin'in değerini nihayet anlamış görünmektedir. Filmin bu son perdesine kadar amaçsız bir şekilde olan biteni izleyen, yersiz ve sorgulamadan aldığı kararlara olayların daha da kötüye gitmesine sebebiyet veren Cemal, ilk defa amaç sahibi olmuştur. Artık amacı Yasemin'i bulup geri getirmektir. Onu bulmak için hakem mafyasıyla bile anlaşmayı göze almıştır.

Babasının dükkanından çıkan İrfan'ı takip eder. İrfan Defne ile buluşur. Belli ki Defne yalan söylemiş, İrfan ile birlikte olmuştur ve muhtemelen ondan hamile kalmıştır. Cemal'in dünyası alt üst olur. Deyim yine sinema diliyle literal olarak görselleştirilir. İrfan kadını kasabanın dışında bir tarlaya götürüp tıpkı kendisinin Yasemin'e yaptığı gibi acımasızca döver.

Görsel 4.25

Cemal'in dünyası alt-üst olmuştur



Film: Onur Ünlü

Geceyarısı sundurmanın altında oturduğu sırada Vildan gelir ve Yasemin'in uçağa bindiğini söyler. Bu sırada içeri giren Kız İsmet, Cemal'in kendilerine verdiği sözü tutmadığı için yanında tetikçi olarak Cemal'in yakın arkadaşı Samim'i getirir. Samim önce Vildan'ı sonra da Cemal'i vurur. Cemal yerde kıvranırken Kız İsmet, Yasemin'i bulacağını ve onu da öldüreceğini söyler. Cemal'in Yasemin'e aldığı ve Yasemin'in ona geri fırlattığı kitabı Cemal kalbinin üzerinde taşımıştır. Kurşun, kitabın kalın sayfalarını aşamadığı için Cemal hayatta kalmıştır ancak Yasemin'in hayatı tehlikededir ve uçağa binmiştir. Yasemin'e yetişmek için gözünü karartan Cemal, özel yeteneğini ilk defa işlevsel olarak Nazım'ın dükkanına girmek için kullanır. Filmin başlarında yapım aşamasında olan dev satırı alır ve Defne'nin yanına gider. Defne'nin yalanını kadının yüzüne vurur. Defne, daha önce Dündar'ın söylediği "herkesin bir defa yalan söyleme hakkı vardır" lafını tekrar eder ancak Cemal amacına odaklanmıştır. Defne'nin ellerini kendine doğru çeker ve tek hamlede, gaddarca kadının kollarını dirseklerinden keser. Kopan kolların çalışıp çalışmadığını test eder. Zamanı durdurur ve motorsikletine atlayıp yola çıkar. Bütün bir kasaba için zaman durmuştur artık.

Görsel 4.26

Cemal, Defne'nin kollarıyla zamanı durdurur



Film: Onur Ünlü

Boş bir arazide uçağı yakalamıştır. Uçak havada asılı kalmış, Yasemin'e kavuşma vakti gelmiştir. Daha önce Yasemin ile uçmalarını sağlayan İrfan'ın verdiği hapları ağzına atar. Uçmaya çalışır ancak uçamamaktadır. Bu durum ilk defa bir amacının olması ve amacını gerçekleştirmek için çabalaması nedeniyle anlatı dünyasının tabularının dışına çıkması, kuralları bozması olarak yorumlanır. Kurallara aykırı davrandığı için de anlatı dünyasının olağan olağanüstülükleri çalışmaz. Yasemin'e kavuşmak için her zıpladığında cebinde duran Defne'nin kolları absürt bir şekilde hareket etmektedir.

Görsel 4.27

Cemal zamanı durdurmuş, uçağa ulaşmaya çalışmaktadır



Film: Onur Ünlü

Uçağa ulaşamayacağını anladığında, Defne'nin kollarını birleştirmek üzere yaklaştırır ancak vazgeçer. Böylece film açık uçlu bir sonla, film boyunca aktarılan bilgilerin karşılığını vermeden, çözüme kavuşturmadan kapanır. Final iki farklı şekilde yorumlanabilir. Defne'nin ellerini kullanarak, bu özel yetenek sayesinde bilinçli bir şekilde zamanı, dolayısıyla olan bitenleri kontrol altına almış, zamanı ve kasabayı hapsetmiştir. Bu özel yetenekleri işlevsel olarak ve bir amaç doğrultusunda kullanan tek kişi kendisidir. Bu yönden bakılırsa, Cemal kasabanın yasasına karşı gelerek, onu delmiştir.

Eliade (1994, s. 97-98), geleneksel yaşamı, "insan-ötesi modellerle uyum içinde", arketiplere uygun olarak yaşamak şeklinde tanımlamaktadır. Bu, gerçeği yaşamak demektir. Böyle bir yaşam, yasaya uymayı zorunlu hale getirir. Bu yasa, kutsal olan, tanrı ya da mistik varlığın açıklamasıdır. Periyodik olarak yapılan törenler ve kutlamaların bir sonucu olarak ilkeller ya da eski zaman insanları zamanı ortadan kaldırmayı başarabilmişlerdir. Gündüzün ve gecenin, mevsimlerin ve ayın devreleriyle uyum içinde yaşamışlardır. Ancak ilkeller acı çekmenin anlamını tam olarak kavrayamamışlardır.

Sen Aydınlatırsın Geceyi, acı içinde kıvranan bir kitlenin, kasabanın yansımasıdır. Neredeyse her karakterin yaşamı, arka planda acıyla dolu bir geçmiş, travmalar, bir döngü içinde sürekli tekrar eden kabuslarla örülmüştür. Film boyunca sürekli tekrar eden dönen nesneler, bunların durdurulamaması, acının tekrarı ve bunu anlayamıyor olma durumu, Eliade'nin bahsettiği ilkel insanın, geleneksel insanın yasasıyla açıklanabilir.

Eliade (1994, s. 98-99), Hristiyanlık öncesi dönemde insanların acı çekmeye bir arınma ya da ruhsal manada bir yükseliş aracı olarak değer atfetmediklerini, karşılaştıkları acı ve ızdırap içeren bir durumda rahip ve büyücülerden medet umduklarını, onların da yeterli olmadıkları yerde tanrıyı hatırladıklarını ve ona adaklar sunduklarını ifade etmektedir. Bu son çare, acıdan kurtuluşun da son yolu olarak görülmektedir. "…acı çekme bir düşmanın büyü eyleminin, bir tabunun çiğnenmesinin, yasak bir bölgeye girilmesinin, bir tanrının öfkesinin ya da -diğer tüm hipotezler yetersiz kaldığında- Baştanrı'nın irade veya gazabının sonucudur." (Elaide, 1994, s. 99).

Anlatı boyunca tekrarlanan örüntülerden yola çıkılacak olursa daha kuvvetli bir ihtimal olarak Cemal'in çektiği acılardan hiçbir şey anlamadığı ya da öğrenmediği, bencilce ve acımasızca bir tavırla zamanı durdurduğu iddia edilebilir. Cemal'in sakin, anlayışlı, düşünceli tavırlarına karşı zaman zaman gösterdiği agresif, şiddet içerikli davranışlar, sorgusuz-sualsiz yargılar ve infazlar, dalgalanan ruh hali filmin finalinin bu şekilde yorumlanabilmesine delil teşkil etmektedir. Zira anlatım, olay örgüsü yapısından bağımsız olarak, Cemal'in bazı önemli takıntılarını göstermektedir. Cemal'in gözü sıklıkla dönen objelere takılmaktadır. İrfan'ın odasındaki fan, Dündar'ın ofisindeki tavan pervanesi, Yasemin'in Cemal'i yoldan fırlattığı sahnede dönen tekerlek bunun örnekleridir. Çektiği acılar sürekli bir döngü içindedir ve Cemal bu döngüyü kıramamakta, pervaneleri durduramamaktadır. Devrilen motorsikletinin dönen tekerleğini eliyle durdurduğu an, aynı zamanda aşık olduğu, çektiği acılardan kurtulma ihtimalinin ya da umudunun yeşerdiği sahnedir. Büyük ihtimalle bu nedenle bu umut ya da mutlu olma ihtimalini bünyeleri kaldırmaz ve evlenme kararıyla birlikte kusmaya başlarlar.

Acı, arkasında yatan sebep keşfedilmediği sürece acı vericidir. Büyücüler çocukların ya da hayvanların ölümü, sel felaketleri, yer yarılmaları, sel baskınları ya da kuraklık gibi sorunların sebebini keşfettiklerinde acı katlanılır olmaya başlar. Artık acı bir anlam ifade etmektedir. Bu bakımdan acı, normdan sapmanın bir sonucudur (Eliade, 1994, s. 100).

Bu açıdan bakıldığında Cemal'in finaldeki kararı yasaları kabullenmek, ona tabi olmak ve hiç kimsenin -uçakla bile- kasabayı terk etmesine izin vermemek şeklinde de açıklanabilir. Böylece döngü dondurulmuş, umut tüketilmiş ancak yasa da korunmuş olur.

Sen Aydınlatırsın Geceyi filminin anlatımı sıkı bir şekilde sınırlandırılmıştır. Bilginin izleyiciye aktarımı oldukça sınırlı olduğu gibi anlatı dünyasının karakterleri de birbirlerine karşı güvensiz, sırlarını açık etmeyen, içten pazarlıklı kişilerdir. Anlatım bilginin aktarımında boşluklar bırakır. Hem bilginin kısıtlılığından kaynaklı olarak hem de verilen bilgilerin zaman zaman öznel, çoğunlukla da güvenilmezliğinden kaynaklı olarak anlatım, *fabula*nın tam anlamıyla inşa edilebilmesinin de önüne geçer. Bu durumu şu şekilde yorumlamak da mümkündür. Anlatım, sinema stili ve olay örgüsü yapısı bakımından ne kadar güvenilmez ve sınırlı bilgi taşıyor olursa olsun, anlatı dünyası ve olay örgüsü yapısıyla uyum içindedir. Anlatım kasabanın hikayesini anlatmakta, kasabanın tarafını tutmakta ya da onu yansıtmaktadır. Bu nedenle anlatım kasabanın sırlarını ifşa etmez. Bilgi aktarımında yaşanan boşluklar, olay örgüsü yapısı içindeki düzensizlik ya da kaotik yapılanma da anlatımın hatalarından değil, bilinçli bir şekilde tercih edilmiş düzenlemelerinden ileri gelmektedir. Bu yönüyle *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, hem sebep-sonuç ilişkisini hem de anlatı berraklığı prensibini önemli ölçüde esnetmiş, klasik anlatımın konvansiyonlarından büyük sapmalar gerçekleştirmektir. Yine de belirtmek gerekir ki özellikle filmin üçüncü perdesinde sebep-sonuç ilişkisi tam anlamıyla yerleştirilmiş, düzene oturtulmuştur.

4.2.3 Olay örgüsü yapısı

Sen Aydınlatırsın Geceyi 107 dakikalık bir ekran süresine sahiptir. Karakterlerin önemli bir kısmı, hayatlarındaki büyük travmaları yaklaşık 20 sene önce yaşamışlardır. 20'li yaşlarının ortasında olan karakterler her ne kadar güvenilir olmayan bilgiler verseler de, bu güvensizlik aktardıkları hikayelerin içerikleriyle ilgilidir. Ancak travmalar

yaşanmıştır. Yasemin'in babası, yaklaşık 20 sene önce annesini vurarak öldürmüştür, Defne'nin durumu da benzerdir. Cemal'in annesi ve kardeşleri de 20 sene önce yanarak ölmüşlerdir. Böylece *fabula* süresi 20 yıla çıkmaktadır. Ancak Cemal'in Dündar'ı vurduğu sahnede, ikili arasındaki konuşma sırasında Dündar 100 yıl öncesini bildiğini ifade etmektedir. Bu ifade, *fabula*nın inşa edilmesi için daha kritik öneme sahip olan ana karakterlerin geçmişleri kadar belirleyici olmasa da toplumsal, sosyolojik, kültürel ya da politik bir okuma yapmak için bir ipucu verebilir. Zira filmin yapıldığı tarihten geriye gidilecek olursa, yüz yıl öncesi Balkan Savaşları'nın sonuna, daha büyük bir savaşın başlangıcının eşiğine denk gelmektedir.

Olay örgüsü yapısı klasik anlatımın konvansiyonlarından önemli sapmalar göstermektedir. Filmde gerçekleşen olayların motivasyonları zayıftır. Sebep-sonuç ilişkileri gevşektir. Anlatı berraklığı prensibi neredeyse tüm film boyunca ortadan kaldırılmıştır. Anlatım ve olay örgüsü yapısı, *fabula*nın inşa edilmesine olanak tanımamaktadır. Karakterlerle ilgili verilen bilgiler çoğunlukla sınırlı, öznel ya da güvenilmezdir, izleyicinin *fabula*yı inşa etmesini engeller. Karakterler geçmişlerinde büyük travmalar yaşamış, anlatım açıkça belli etmese de geçmişe dair büyük suçlar ve günahlar işlemiş ya da bunları miras olarak almışlardır. Cemal açısından yaşadığı büyük travma annesi ve kardeşlerinin yangında ölmeleridir. Anlattığı rüyada babası yanındadır, o sırada ikisi de çıplaktırlar, Cemal eve koşmak istemiş ama babası ona engel olmuştur. Rüya cinsellik, ensest ilişki gibi kavramlarla yangının engellenmesi durumunu işlemektedir. Anlatım ise daha farklı bir mizansende olayı sunmaktadır. Baba ortalıkta yoktur, ev yanmaktadır ve genç bir adam kıpırdamadan yangını izlemektedir.

Hem rüyanın verdiği öznel bilginin karmaşıklığı hem de anlatımın rüyayla çelişkili aktarımı olayı çözeceğine daha da karmaşıklaştırmaktadır. Yasemin ve Defne'nin anlattıkları hikayelerle anlatımın mizansen yoluyla sundukları farklıdır. Her ikisi de geçmişte yaşadıklarının üzerini örtmeye çalışmakta, yalan söylemektedir.

Olay örgüsü kronolojik bir sırayı takip etmektedir. Ancak olay örgüsündeki *ellipsis*ler, bu sırayı zedelemekte, kronoloji konusunda şüpheler uyandırmaktadır. Cemal'in evde annesinin kolyesini aldığı sahneden, aynı hareket, kompozisyon ve çekim ölçeğiyle berber dükkanına yapılan kesme, geçen sürenin hesaplanmasını olanaksızlaştırmaktadır.

Cemal ve Yasemin'in uçtukları ve Cemal'in evlenme teklif ettiği sahne bir kutlama beklentisi yaratmakta ancak bu beklentiler karşılanmamaktadır. Daha sonra öğrenileceği üzere uygulanan *ellipsis* 3 haftalık bir süreyi kapsamaktadır. *Ellipsis*ler, yapıları itibarıyla izleyicinin aradaki boşlukları doldurabileceği zaman zaman da yorumlamaları gereken bilgi eksiltmeleridir. Ancak *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki uygulamalar hem *fabula* kuruluşu için gerekli çok sayıda sahneyi olay örgüsünün dışına atmakta hem de güvenilmez anlatım nedeniyle *fabula*nın inşasını olanaksızlaştırmaktadır.

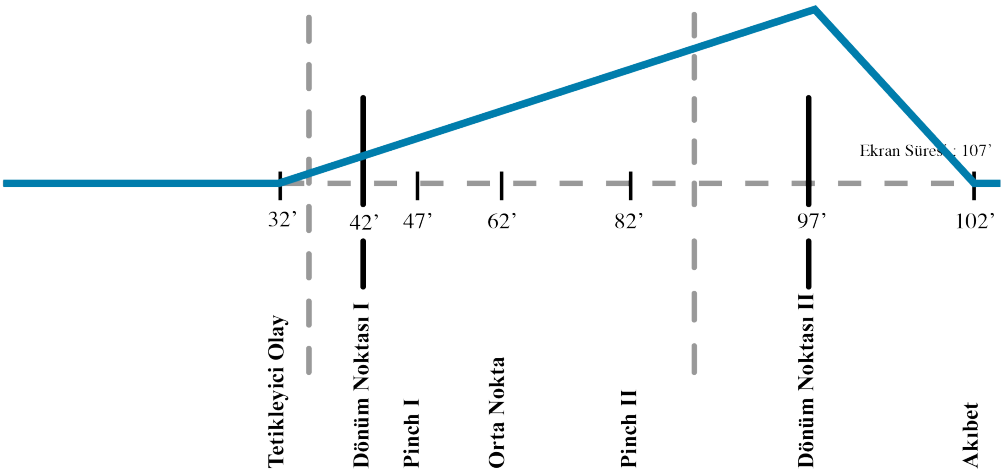
Diyaloglar karakterlerin kişisel, sosyal ve mental özellikleri ile ilgili bilgileri taşımaktadır. Karakterler çoğunlukla sorulan soruları duymaz ya da cevap vermezler. Birçok yerde karşılıklı diyaloglarda aksamalar gerçekleşir. Türk Sinemasındaki sözlü anlatım ortadan kaldırılmıştır. Mizansen, kurgu, sinematografi ve ses kullanımındaki tercihler etkili ve güçlü bir şekilde kullanılmaktadır. Olay örgüsünün sıralanışı ya da dramatik yapıdaki aksaklıklar ile anlatımın uyguladığı stratejiler ve güvenilmezlik tutarlıdır.

Filmin dramatik yapısı ise klasik anlatımın şemalarına uygun olmakla birlikte zamansal olarak aykırı görünmektedir. Tetikleyici olay genellikle anlatı dünyasındaki olayları zincirleme bir reaksiyona sokarak birinci dönüm noktasına taşıyan ilk büyük olaydır. Filmdeki ilk önemli olay, filmin henüz başlarında Cemal'in bileklerini keserek intihara teşebbüs etmesidir. Ancak buradaki olay, olay örgüsünü ileriye taşıyacak bir katalizör vazifesi üstlenmekten çok karakterin psikolojisine ve mental durumuna ilişkin bilgi vermeyi amaçlamaktadır. Filmin başlangıcından itibaren uzunca bir süre boyunca olay örgüsü olayları sunmak yerine durumları tasvir etmekte, karakterleri ve anlatı dünyasını tanıtmaktadır. Bu bakımdan olayları ileriye taşıyacak ilk ciddi olay, Cemal'in Dündar'ın ofisinden çıkıp Yasemin ile çarpıştığı sahnede gerçekleşir. 107 dakikalık ekran süresine sahip bir film açısından tetikleyici olay oldukça geç tezahür etmektedir.

Syd Field'ın paradigması hatırlanacak olursa, Field 120 dakikalık bir şablon üzerinde 30. dakikada birinci perdeyi sona erdirmektedir. Benzer bir kullanım *Godfather* filminde görülmektedir. Bu filmde de tetikleyici olay, baba Vito'nun manavın önünde vurulduğu, film süresinin oldukça geç bir zamanında meydana gelmektedir. Her iki

filmde de bu gecikmenin başlıca sebebi anlatı dünyasının kurulması sırasında geçirilen zaman olarak açıklanabilir.

Şekil 4.2 *Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminin Anlatı Yapısı*



Tetikleyici olay	: Cemal ile Yasemin'in çarpışması. 32'.
Birinci Dönüm Noktası	: Cemal ve Yasemin'in Akhisar üzerinde uçması. 42'.
Birinci Pinch	: Cemal, Yasemin'in kendisini aldattığından şüphelenir. 47'.
Orta Nokta	: Cemal Yasemin'in kendisini aldatmadığına ikna olduğu sırada, başkasından hamile olduğunu öğrenir. 62'.
İkinci pinch	: Cemal, Yasemin'in halasının oğlunu kendi asmış halde bulur. 82'.
İkinci Dönüm Noktası	: Cemal, Yasemin'e ulaşmak için Defne'nin kollarını keser. 97'.
Akıbet	: Cemal zamanı durdurur ve Yasemin'in uçağının altında bekler. 102'.
Kapanış	**:** 107'.

Cemal ile Yasemin'in çarpıştıkları sahne birçok bakımdan önemlidir. Öncelikle bu sahne tesadüfidir. Anlatı dünyasında yer verilmemiş, protagonistin ilgi alanında olmayan bir konu, aniden merkeze yerleşmiştir. Tetikleyici olay bir değişimin, sıradan olandan sıradışı olana geçişin anahtarıdır. Ancak sıradan dünyadan sıradışı olana geçiş, birinci dönüm noktasıyla sağlanmaktadır. Tetikleyici olay gibi birinci dönüm noktası da önemli bir karar, kritik bir olay ya da geri dönüşü olmayan büyük bir an gibi sunulmamaktadır.

Birinci dönüm noktası genellikle gerçek ve fiziksel ya da psikolojik bir ölüm kalım meselesi, filmin de varlık sebebi olarak görülür ki bu hadise, filmi ikinci dönüm noktasına bağlar. Burada ekilen tohumların ödemesi ikinci dönüm noktasında alınır. Ancak filmdeki sahne böyle bir kullanımdan uzak gözükmektedir. Halbuki hem tetikleyici olay hem de birinci dönüm noktasında gerçekleşen olayların ne kadar ölümcül ve kritik olduğu filmin mecazi anlatımının arkasına saklanmıştır. Kasaba metaforu, filmin anlatı yapısında kullanılan stratejinin görülebilmesini sağlamaktadır. Kasaba, anlatı dünyasındaki tüm karakterlerin etrafını kuşatmış ve onları acılarla dolu bir döngünün içine sokmuştur. Filmin en başından beri kurulan mizansenler sıkışmışlık, daralma ve boğulma hissini perçinlemektedir.

Cemal, filmin başlarında kompozisyon kurallarını ihlal edecek şekilde çerçeveye yerleştirilmiş, rahatsız edici bir yüksek kontrast kullanılmış, klostrofobik bir atmosfer yaratılmıştır. Müzikler çoğunlukla diegetik olmayan fon müzikleri olarak kullanılmaktadır. Müziğin bu şekilde fonda kullanımı duyguları harekete geçirmesi, filmin temposunu yönetmesi bakımından alışılageldik bir durumdur. Alışılmadık olan ise diegetik olmayan müziklerin aniden, herhangi bir yerinden, önceden sezdirmeksizin kesilmesidir. Kurgu marifetiyle zaman sıklıkla manipüle edilmekte, yüksek hızda çekilmiş planlar kullanılmaktadır. Gerçek dünyaya taban tabana zıt bu stilistik kullanımlar, kasabanın kendi gerçekliğini sunması açısından önemlidir. Bu nedenle filmin dramatik yapısına da kasabanın -bir diğer deyişle bu kasabayı yaratan yönetmenin- tasarladığı kurallar çerçevesinde bakmak gerekir.

Cemal ile Yasemin aynı kasabanın insanlarıdır. Aynı ilkokula gitmişlerdir, benzer travmalar yaşamışlardır. Mutsuz ve amaçsızdırlar. Film gerçeküstücü bir yaklaşıma sahiptir. Gerçeküstücülüğün kuruluş manifestosundaki temel ögeler sürpriz, beklenmedik şekilde dizilmiş bir olay örgüsüdür. Bu bakımdan Cemal ve Yasemin tesadüfen karşılaşmak için ideal bir ikili oldukları gibi sahnenin olay örgüsü sıralamasındaki yeri bakımından beklenmedik olması anlamlıdır.

Bu nedenle birinci dönüm noktası, Yasemin ve Cemal'in çay bahçesinde oturdukları sahnedir. Cemal'in haplarını ağızlarına attıklarında fiziksel bir ölüm tehlikesi sezdirilse de eylemlerdeki absürtlük nedeniyle bu tehdit önemsizleşir. Bu sahneyi geri dönüşü

olmayan an yapan ise Cemal'in evlilik tehdididir. Zira kasaba bu duruma sıcak bakmamaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında ikinci dönüm noktası, aynı mecazi düzlemde değerlendirilmeli ve karakterlerle hesaplaşmalıdır.

Böylece birinci perde anlatı dünyasını kurar, karakterleri tanıtır, kasabayla olan ilişkilerini düzenler ve Eliade'nin bahsettiği şekilde yasayı tanımlar. Karakterlerin kaderleri kasabanın düzeni ve yasaya olan bağlılıklarıyla ilişkili olarak kurulmuştur. İzleyici olay örgüsü üzerinden *fabula*nın inşasını gerçekleştirememektedir. Olay örgüsü kullanılan *ellipsis*ler, atlamalar, zamansal manipülasyonlar gibi stratejilere anlatım da verdiği bilgilerle daha çok soru işareti yaratan, güvenilmez nitelikleriyle izleyiciyi mecazi olarak *fabula*yı kurmaya zorlamaktadır.

Filmin ikinci perdesi durumların yerine olaylara ağırlık verir. Birinci dönüm noktasının hemen ardından birinci *pinch* sahnesinden bahsetmek mümkündür. Anlatım ve olay örgüsü yapısı Cemal ve Yasemin'in evliliğini izleyiciye sunmaz, geçen sürede neler olduğu gösterilmez, bunun yerine doğrudan doğruya Cemal'in Yasemin'in kendisini aldattığından şüphelendiği bir sekansa sıçrar. Bu sıçrama o kadar ani ve keskindir ki, arada ne olduğunu düşünmeye bile fırsat yoktur. Nihayet Cemal, sorgusuz sualsiz bir şekilde Yasemin'in kendisini aldattığını düşünerek kadını döver. Bu olaylar açık şekilde kasabanın karakterler üzerinde kurduğu baskının bir sonucudur. Olay örgüsü ve anlatım yüzeyde bıraktığı tüm boşlukları mecazi anlam düzeyinde doldurur. Bunun en önemli kanıtlarından biri de filmin 62. dakikasında yaşanır. Yasemin'den özür dilemek için ona şiir kitabı alan ve Romeo'nun Juliet'e yaptığı konuşmayı ezberleyen Cemal, Yasemin'in tam gönlünü alacağı sırada kadın kusmaya başlar. Birinci dönüm noktasında olduğu gibi, kasaba mutlu olmalarına imkan vermemektedir. Zira filmin 62. dakikasında Yasemin'in üç aylık hamile olduğu ortaya çıkar.

Yasemin'in gidişinin ardından hatasını anlayan Cemal onu bulmak için elinden geleni yapmaya koyulur. Artık kontrolü eline almıştır. Kress (1993, s. 67), ikinci perdenin en önemli özelliklerinden biri olarak protagonistin dönüşüm geçirebileceğine dair imaların verilmesi gerekliliğini savunmaktadır.

Orta noktadan itibaren Cemal, anlatı dünyasında daha aktif bir karaktere bürünür. Yasemin'i bulup geri getirmek için gözünü karartmıştır. Nazım'ın dükkanından aldığı satırla Defne'nin zamanı durduran kollarını tek hamlede keser.

4.2.4 Anlatı dünyası

Sen Aydınlatırsın Geceyi, Manisa'nın Akhisar ilçesinde geçmektedir. Ege Bölgesi, Türkiye'nin diğer bölgelerine göre daha liberal, demokrat, seküler yaşam biçimini tercih eden insanların yaşadığı bir yer olarak bilinmektedir. Akhisar ise Ege Bölgesi'nin içinde sıkışmış kalmış, muhafazakar, gelenekçi görüşe sahip bir bölge olarak dikkat çeker. Filmin geçtiği yer, filmin jeneriğinde iki uydusu ve iki güneşi olan, dünyadan başka bir yer gibi sunulurken, gerçek yaşamdan bir yer olan Akhisar vurgusu sürekli olarak verilmektedir. Film boyunca defalarca Akhisar tabelası görülmektedir. Bu tabelanın gösterimi sadece ilçenin sınırlarının gösterilmesi açısından değil, karakterlerin iç dünyalarındaki sınırları aşmaları bakımından psikolojik bir öneme de sahiptir. Bununla birlikte filmin bazı sahneleri Akhisar Belediye binasının önünde gerçekleşmektedir. Karakterler gerçek dünyada olduklarını gösterircesine Ege aksanıyla konuşmaktadır. Buradaki zıtlık, filmin siyah-beyaz sinematografisinde, gölgelerin ve aydınlığın kullanımında da görülmektedir. Karakterler sıklıkla bakış boşluğu, denge gibi temel kompozisyonları ihlal edecek şekilde mizansende yer almaktadır. Müzik birdenbire başlayabildiği gibi, aniden, hiç beklenmedik bir yerde kesilebilmektedir. Anlatı dünyası, gerçek ile fanteziyi iç içe geçirir, birbirine karıştırır.

Gerçek dünyaya ait olduğu anlaşılan bir mekanda, bir köy evinde başlayan film, bütün bu gerçekçi arka plana aykırı olacak şekilde Cemal'in unuttuğu bir şeyi almak için evin duvarından içeri girmesiyle gerçeküstücü bir kimlik kazanır. Bu olağanüstü durum kısa süre içinde olağanlaşır, sıradanlaşır.

Anlatı dünyasının kurulmasına uzun bir süre ayrılmıştır. Filmin geçtiği yer ve karakterlere ilişkin bilgiler eylemlerden ziyade durumlarla, karakterlerin sosyal ve psikolojik özelliklerine ağırlık verilerek, gerçeküstücü ve absürt bir zemin üzerinde sunulmaktadır. Anlatı dünyasındaki, birçok karakter doğaüstü güçlere sahiptir. Vildan görünmez, Dündar ölümsüzdür. Yasemin nesneleri hareket ettirebilme beceresine sahiptir. Defne ellerini birleştirerek zamanı durdurabilmekte, Cemal ise duvarların

arkasını görme ve içinden geçebilme yeteneğine sahiptir. Karakterlerin hemen hepsi geçmişlerinde büyük travmalar yaşamış, kötü hatıralar biriktirmiş ve bu geçmişin yükü altında ezilmiş insanlardır. Mutsuzluk ve çaresizlikleri öylesine yoğundur ki çektikleri acılar hayatlarında rutine dönüşmüş, belki de bu nedenle anılarını unutmak, üzerlerine örtü çekmeye çalışmaktadırlar. Cemal'in babası yıllardır aile mezarlığını ziyaret etmemiştir. Ölüm ve acı normaldir ancak hiçbiri geçmişi hatırlamak istemez. Karakterler geçmişlerinde olan bitenleri hatırlamamakta, eksik ve hatalı hatırlamakta ya da gizlemektedir. Bazıları belki de bilinçli olarak geçmişin izlerini saklamaya çalışmakta bunun için de yalan söylemektedir. Karakterlerin ortak özelliklerinden biri de amaçsızlıklarıdır. Olay örgüsüne etki edecek bir amaç taşımamaktadırlar. Doğa üstü yetenekleri sorunlarıyla başa çıkmalarına yardımcı olmaz. Bu yeteneklerini işlevsel olarak kullanamamakta ya da kullanmamaktadırlar.

Anlatı dünyasının kurulmasının uzun sürmesinin başlıca nedenleri arasında anlatı dünyasının gerçeküstücü bir yaklaşımla gerçek dünyayla iç içe geçirilmesinin, iki güneşi ve iki ayı bulunan bir gökyüzünün hala Akhisar olarak sunulmasının, kasabada yaşayanların yoğun bir Ege şivesiyle konuşmalarının payı da vardır.

Filmin merkezindeki karakter Cemal'dir. Cemal, Akhisar'da sıkışıp kalmıştır. Öğretmeni Vildan karnesine bıraktığı notta Cemal'in ilkokulu birincilikle bitirmesine göndermede bulunarak üniversiteye kadar başarılı bir öğrenci olacağını vurgulamış, daha sonra filmde karşılaştıklarında da Cemal'in Bornova Anadolu Lisesi'ni kazandığı bilgisini vermiştir. Bornova Anadolu Lisesi, bulunduğu konum itibarıyla muhafazakar-seküler çatışması açısından da önemli bir detay olarak görülebilir. Ancak Cemal Bornova Lisesi'ne de, üniversiteye de gitmemiştir. Kasabadan çıkış olmadığının göstergelerinden biri de budur.

Baba mesleği berberliğin dışında, yan hakemlik yapmaktadır. Berberlik kesici aletlere olan yakınlığını açıklamak konusunda işlevsel olabilir. Yan hakemlik konusundaki kariyeri mecazi olarak vurgulanır. Bayrağı havaya kaldırmak, karar vermek, yargıda bulunmak gibi çağrışımlar yaratmaktadır. Cemal, bir müsabakada kaldırdığı bir bayrak yüzünden suratına yumruk yer. Hayatında aldığı tüm yanlış kararlarda da aynı yumruğu yemekte, ancak hiçbir şeyi değiştirememektedir. Sunulan saf, iyi niyetli ve sakin

kişiliğine ters bir şekilde olayları sorgulamadan, işin aslını öğrenmeden kararlara varmak, yargıda bulunmak ve bu yargılar üzerine eyleme geçmek doğasındaki zıtlığı da vurgulamaktadır.

Cemal, anlatı dünyasında sıklıkla dar alanlarda, etrafı evler ya da dükkanlarla kuşatılmış şekilde, yaşadığı evin klostrofobik verandasında ya da ucu bucağı olmayan, bu yönüyle sıkışmışlık ve hapis hissi yaratan genel planlarla tasvir edilmektedir. İrfan'ın kekliklerine baktıkları planda, demir tellerin ardında kekliklerin mi yoksa anlatı dünyası karakterlerinin mi olduğu muğlaktır. Filmdeki mekanlar, karakterin ruh halini de yansıtmaktadır. Cemal'in yaşadığı ev, gezdiği sokaklar, berber dükkanı ve kasabanın kendisi sürekli bir kapalılık ve sıkışmışlık duygusunu destekler. Cemal, aynı yerlerde gezip dolanmaktadır. Kasabanın yolları, İrfan'ın keklik kümesi, Dündar'ın ofisi, ilçe merkezi ve belediye binası, annesi ve kardeşlerinin yandığı metruk bina, sonu olmayan bir döngü gibi sıralanmışlardır.

Görsel 4.28

Cemal ve İrfan, İrfan'ın keklik kümesinin başında



Film: Onur Ünlü

Bu döngü, bileme taşında, Dündar'ın ofisindeki pervanede, İrfan'ın odasındaki vantilatörde, motorsikletin dönen tekerleğinde ve filmdeki birkaç genel planda yer alan yel değirmenlerinde de sürdürülmektedir. Yel değirmenlerini *Don Kişot* ile doğrudan

ilişkilendirmek fazlasıyla yoruma açık olabilir ancak en azından tıpkı Don Kişot'un romanda savaştığı yel değirmenleri gibi buradaki yel değirmenleri de dev cüsseleriyle, kasabanın uçsuz bucaksız boşluğunun sınırlarına muhafız gibi yerleştirilmişlerdir. Dönen nesneler; anıları, mekanları, olayları sürekli bir şekilde tekrar eden, üzeri örtülmeye çalışılan ama bir yerlerden yine yüzünü gösteren acıların ve travmaların da metaforudur.

Görsel 4.29

Cemal, İrfan'ın kümesini ateşe verir, arkada yel değirmenleri



Film: Onur Ünlü

Böyle bir dünyada Cemal hiçbir amacı olmayan, boşlukta yaşayan bir karakterdir. Belki de intihara teşebbüs etmesinin ya da ölümden korkusu olmamasının arkasında da bu yatmaktadır. Bu korkusuzluk, aldığı kararlardaki gözü karalığından da belli olmaktadır. Cemal'in, filmin protagonisti olarak amacının bulunmaması, olay örgüsünü ileri itecek, hareket ettirecek etkinin gerçekleşememesi anlamına gelmektedir. Ancak Yasemin ile çarpışıp ona aşık olduğu zaman bir amacı olur. Karakterlerin arzularının ve planlarının olmadığı, eyleme geçmedikleri ve pasif kaldıkları filmlerle ilgili Bordwell şu saptamayı yapar:

> "Sanat sinemasıyla ilişkilendirilen film yapım geleneğinde, bu gibi karakterler ön plandadır. Bu gibi örneklerde sebep-sonuç ilişkisinin gevşek bırakıldığı, eylemsizliğin, tesadüflerin ve

> psikolojik ve sosyolojik temaları harekete geçiren simgesel bir gücün kontrolünde bir anlatı dünyası inşa etmek durumunda kalırız." (Bordwell, 2008, s. 117).

Sen Aydınlatırsın Geceyi stilin ve biçimin öne çıktığı, dolayısıyla gerçekçiliğin de arka plana itildiği bir sanat sineması örneği gibi durmaktadır. Anlatım bilgiyi önemli ölçüde sınırlamış, daha ileri giderek çarpıtmış, manipüle etmiş ve güvenilmez hale getirmiştir.

4.2.5 Biçimsel özellikler

Sen Aydınlatırsın Geceyi, Manisa'nın Akhisar ilçesinde berberlik yapan Cemal'i merkeze alan, onun ve kasabada ilişkide olduğu insanların izole yaşamlarına odaklanan bir hikaye sunmaktadır. Cemal babasıyla yaşayan, yıllar önce annesi ve kardeşlerini bir yangında kaybetmiş, intihara meyilli, sıklıkla bakışları boşluğa dalan, asosyal denemese bile aktif bir sosyal yaşamı olmayan, saf ancak ölümcül kararlar da alabilen, içinde bir canavar saklayan biridir. Hayatta bir amacı yoktur, annesi ve kardeşleri gibi ölüp gitmeyi beklemektedir. Bu özelliklerin yanı sıra geçmişe dair hatırlamadığı, unuttuğu ya da gizlediği sırları vardır. Cemal ile birlikte anlatı dünyasının diğer karakterleri de benzer özellikler göstermektedir. Karakterler görüntülerinin ardında başka kişilikler, sırlar ve gizemler barındırmaktadır. Karakterler kadar önemli olan bir diğer öge de kasabanın kendisidir. Kasaba anlatı dünyasının neredeyse tamamıdır. Film kasabanın dışına hiç çıkmaz, gidenler de mutlaka geri dönerler. Kurulan mizansenler kasabanın sınırlarının ötesinde boşluktan başka bir şey olmadığını ima etmektedir.

Kasaba, insanları dış dünyadan izole etmiş, kendi yasalarını onlara kabul ettirmiştir. Amaca ihtiyaç yoktur, zira buradan çıkış da yoktur. Karakterlerin özellikleri ve kasaba yaşamı ve özelde de Akhisar'ın muhafazakar yapısı göz önüne alındığında filmin göndergesel anlamı muhafazakar-liberal, dindar-seküler, kapalı toplum-açık toplum, eğitimsiz-eğitimli, kaderci-özgürlükçü gibi zıtlıklar üzerinden aranabilir. Dışarı yabancı, tekinsiz, sorunlu bir yerdir. Buna rağmen kasabalılar buradan kaçmayı denemişlerdir. Yasemin İstanbul'a gitmiş ama geri dönmüştür. Defne bir süre İzmir'de yaşamış ama geri dönmüştür. Samim İzmir'e gitme arzusunu açıkça ifade etmektedir. Anlatımın güvenilmezliği ve karakterlerin gizledikleri bilgiler ışığında bakılacak olursa film, dış dünyaya ait hiçbir bilgi vermez. Defne'nin İzmir'de yaşadıklarına dair verdiği sınırlı bilgi de manipülatiftir.

Kasaba, karakterlerin dışarı çıkmasına müsaade etmez. Kasaba kutsal bir kişilik ya da tanrı gibi anlatı dünyasını düzenler, yasayı koyar. Kasabadaki ailevi ilişkiler, sosyal yaşam ve kültür tekdüze ve bir döngü içinde kendini tekrar etmektedir. Kasaba, 2013 yılı itibarıyla gösterime giren filmin, Türkiye'yedeki kutuplaşmalara ve toplumlar arasındaki yaralara odaklanmaktadır denilebilir.

Filmin açık anlamı, amaçsız gezindiği bu dünyada bir kadına aşık olan, onun kalbini kıran, onu tekrar kazanmak için gözünü karartan Cemal'in pes etmeyen kararlılığı üzerine kurulmaktadır. Ancak bu açık anlam, anlatımın manipülatif ve güvenilmez doğası nedeniyle aldatıcıdır. Zira filmin örtük anlamına tam aksi istikamette, olay örgüsü yapısı ve anlatımın sağladığı güvenilmez ve manipülatif veriler doğrultusunda değil de yine olay örgüsü yapısı ve anlatımın sağladığı simgesel, mecazi veriler üzerinden bakmak doğru olacaktır. Cemal'in dönen objelere olan takıntısı, dönen bir şey gördüğünde sakinleşmesi ve uyuşturulmuş gibi bir başka boyuta geçmesi, geçmiş travmalar ve bunların kırılamayan, durdurulamayan döngüsünü göstermektedir. Anlatı dünyasının tüm karakterleri bu döngünün esiri olmuşlardır. Dündar, bir ölümsüz olarak, kasabanın yasasından kaçamamaktadır. Ölümsüzlüğün vermiş olduğu güç, onu utanmaz, ahlaksız ve arsız biri yapmıştır. Kasaba ve kasabadaki kapalı toplum yapısı bu arsızlığı güven içinde yaşayabileceği yegane yerdir.

Cemal hayvanlara zarar veremeyen, omzunda tüfeğiyle ava çıkan ama hiçbir hayvana ateş edemeyen, canlıya değer veren biridir. İnsanlarla ilişkilerinde saygılı ve ölçülüdür. Yasemin benzer şekilde kibar, boyun eğen, büyük hırs ve tutkuları olmayan biridir. Süt kovası taşırken Cemal ile çarpışır. Onun karakteri de sütün saflığı ve temizliğiyle sembolize edilmiştir. Ancak kasabanın yasası karakterlere sadece kasabanın içinde, sorgulamadan, akıl yürütmeden, yasaya uygun yaşamaları koşuluyla güvence vermektedir. Bunun açıkça anlaşıldığı örneklerden biri Cemal'in eğitimiyle ilgili meseledir. İlkokul öğretmeni onu üniversiteye gidebilecek becerilere sahip biri olarak tanımlamıştır ama o gitmemiştir. Çevresinde olan bitene duyarsızlaşmıştır. Babası, ailesinin kaybını unutmaya çalışmakta, mezarlık ziyaretine bu nedenle de gitmemektedir. Cemal ise bunu umursamamaktadır. Onun için bu durum çok sıradan gibidir. Annesi ve kardeşlerinin başına gelenleri sakin ve olağan bir durummuş gibi

anlatır. Buna karşılık bir şeylerin altını deşmeye, sorgulamaya başladığında, kasabanın ona karşı tavrı da değişir.

Tıpkı kasabanın sınır bölgesine dikilmiş yel değirmenleri gibi, diğer tüm dönen nesneler, yel değirmenleri gibi tehditkar bir şekilde Cemal'in gözüne takılmakta, onu uyuşturmakta ve kasabada tutmaktadır. Çiğdem ve Yasemin'in aynı kolyeyi takmaları, Dündar'ın zamparalığı, Çiğdem ve Yasemin'in samimiyeti gibi parçaları bir araya getirmesi, Dündar'ın ofisinin tavanındaki pervane ile tehdit edildiği bir plan gibi görülebilir. Yasemin'i dövdükten sonra gittiği İrfan'ın ofisinde, İrfan'ın hakaretlerine maruz kalırken onu sakinleştiren masanın üzerindeki vantilatördür. İrfan'ın Cemal'e "malsınız hepiniz", "kadın dövülür mü" temalı konuşmalarından sonra, İrfan'ın Defne'yi dövdüğünü görmesi, Cemal'in bir kez daha sorgulamaya ve yargılamaya gittiği sahnelerden biridir. Yargısının neticesinde hiçbir hayvana zarar vermeyen Cemal, İrfan'ın kekliklerinin bulunduğu kümesi tutuşturur. Yanan kümesin ardında, kasabanın sınırında yel değirmenleri dönmektedir.

Bu yönleriyle *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, 2013 yılı itibarıyla Türkiye'deki kutuplaşmaların, taşra ve kent arasındaki sorunların, anlaşamamazlıkların semptomlarını vermektedir. Filmin semptomatik anlamına yakın tarihlerde yapılan diğer filmler üzerinden de bakılabilir. *Kelebekler*, annelerinin intiharı üzerine büyük şehirlere giden üç kardeşin, 30 yıl sonra köylerine, bir diğer deyişle evlerine dönüşlerini anlatmaktadır. Kentte yetişen kardeşler, kendi evlerine yabancı olmuşlardır. *Kış Uykusu*'nda Aydın, yıllarca İstanbul'da aktörlük yaptıktan sonra köyüne, yani evine dönmüş, burada kendisine bir otel açmıştır. Köye hakim bir tepeye konuşlanmış olan evinden, aşağıdaki köylüleri aşağılayarak izlemektedir. *Bornova Bornova* (2009, Temelkuran), kentin içindeki taşraya odaklanan bir film olarak öne çıkar. *Tepenin Ardı* (2013, Alper) ötekileştirme, yabancılaşma gibi kentli-taşralı, muhafazakar-liberal ayrımlarına simgesel bir yaklaşımla odaklanmaktadır.

Sen Aydınlatırsın Geceyi doğrusal olmayan bir anlatı yapısına sahiptir. Zaman sıklıkla manipüle edilir. Olaylar tekrarlamalar, yüksek hızlı çekimlerle zamanın yavaşlatılması, ellipsis kullanımıyla 3 haftalık sürelere kadar yapılan sıçramalarla sunulur. Bu tercihler sebep-sonuç ilişkisini gevşeten, anlatı berraklığını ortadan kaldıran, izleyicinin *fabula*yı

kurmasına engeller çıkaran yapısıyla klasik öyküleme konvansiyonlarına aykırıdır. Karakterlerin sahip oldukları süper güçler işlevsiz bırakılmıştır. İşlevsizlik ve sebep-sonuç ilişkisini zedelediği gibi aynı zamanda bir tür olarak süper kahraman filmlerinin konvansiyonlarıyla da çelişmektedir.

Sen Aydınlatırsın Geceyi filminin anlatımı, olay örgüsü yapısı ve anlatı dünyası, Türk Sinemasının konvansiyonlarından da önemli ölçülerde ayrılmaktadır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi için aşağıdaki gibi bir tablo oluşturulabilir:

Tablo 4.2 *Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması*

	Konvansiyon	**Sen Aydınlatırsın Geceyi**
Anlatı Dünyası	Genellikle karakter yerine tip. Arketipler; kitleleri ya da toplulukları temsil eden şemalar. Toplumsal gerçekçi filmlerde gerçekçi mizansen ve çevre. Tür filmlerinde konvansiyonlara uygun tasarım.	Tip yerine karakterler. Karakterleri ve onların duygularını, hislerini, psikolojilerini öne çıkaran sinema teknikleri. Karakterler karmaşık ve kusurludur.
Olay Örgüsü Yapısı	Genellikle doğrusal olay örgüsü. Formüle bağlı dizilim. Tahmin edilebilir son. Sıkı bir sebep-sonuç ilişkisi.	Doğrusal olmayan, parçalı olay örgüsü. Belirsiz, açık uçlu son. Gevşetilmiş sebep-sonuç ilişkisi.
Anlatım	Sözlü anlatım; didaktik söylem; genellikle sınırlandırılmamış anlatım; bilginin derinliği yönünden genellikle nesnel; tek boyutlu	Sinemasal anlatım; sınırlı ve sınırlandırılmamış stratejilerin etkili kullanımı. Derinlik yönünden öznelliği de kullanan; çok katmanlı anlatım.
Stil	Gerçekçi tasarım, konvansiyonel kurgu ve kompozisyon. Gerçekçi mizansen. Mizansen nadiren bilgi aktarımı sağlar. Kurgu devamlılık prensibini korur. Ses tasarımı: Çoğunlukla dublaj. Diegetik olmayan, fon işlevi gören müzikler.	Deneysel tasarım. Siyah-beyaz sinematografi, yüksek kontrast. Yabancılaştırıcı anlatım. Konvansiyon dışı sinematografi kullanımı. Mizansen etkili olarak anlatımla ilişkilidir. Karakterlerin duygu dünyasını yabancılaştırarak yansıtır. Kurgu zamansal manipülasyonlar kullanmaktadır. Diegetik ve diegetik olmayan ses ve müzik kullanımı.
Anlatım Modu	Klasik anlatım	Modern klasik anlatım ya da sanat sineması anlatımı.

Tablo 4.2 (Devamı) *Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması*

Tema	Geleneksel, ataerkil aile yapıları; aile birliği ve ahlak üzerine yapılan vurgular.	Geleneksel ve muhafazakar yaşamın eleştirisi, yok edilmiş aile yapısını ve birliği, ataerkil anlayışa karşı isyan.
Protagonist	Tek Protagonist.	Tek Protagonist.
İzleyici	Kolay erişilebilir olay örgüsü yapısı; büyük kitlelere ulaşma amaçlı.	İzleyicinin fabulayı oluşturmasına engeller çıkaran, soyut ve simgesel bir olay örgüsü sunulmaktadır.
Farklılaştırma		Gerçekçilik, gerçeküstücü kullanımla tahrip edilmiştir. Melodram ve romans türündeki filmlerdeki temaları bozmuştur. Taşra yaşamı hem tanıdık hem de yabancılaştırı olarak yansıtılmıştır. Absürt ve yabancılaştırma yöntemlerine başvurmaktadır.

4.3 Bir Zamanlar Anadolu'da

Bir Zamanlar Anadolu'da, bir cinayet soruşturması nedeniyle kurbanın cesedini bulmak için yola koyulmuş bir ekibin hikayesini anlatmaktadır. İşlenen bu cinayet üzerinden anlatım, komiser Naci, savcı Nusret, doktor Cemal ve şoför Arap'ın kendi işledikleri günahları, ahlaki değerlerini sorgulamaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın altıncı uzun metraj filmi olarak *Bir Zamanlar Anadolu'da* Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü ile SİYAD ödüllerinde en iyi film ödüllerini kazanmış, toplamda 21 ödül kazanıp, 33 ödüle aday olmuştur.

4.3.1 Bölümlendirme

A. Giriş

1. Oto lastik dükkanı.

2. Jenerik.

B. Birinci Durak

1. Günbatımı.

2. Naci ve Kenan çeşmenin önünde, Kenan yeri hatırlamaz.

C. İkinci Durak

1. Kenan yeri hatırlamaz, Naci sinirlenir.

2. Savcı Naci'yi fırçalar, sabah Ankara'da olması gerekmektedir.

3. Yollar, Naci savcının fırçasına içerlemiş, Arap ise savcının şoförünü kıskanmıştır.

Ç. Üçüncü Durak

1. Savcının şoförü yolu karıştırır, Naci öne geçer, Savcı'yı beklerler.

2. Yollar, doktor sohbete katılır.

3. Üçüncü durak.

4. Doktor ve Arap.

D. Dördüncü Durak

1. Doktor ve savcı.

2. Savcının arkadaşının eşi.

3. Naci Kenan'ı döver.

4. Yuvarlanan elmalar.

5. Mola verme kararı verilir.

E. Ceceli'nin Evi

1. Yemek.

2. Elektrik kesintisi.

3. Muhtarın kızı.

4. Doktor ve savcı, ölen kadının hikayesine dönüş.

5. Naci savcıya Kenan hakkında yeni bir bilgi verir.

F. Beşinci Durak

1. Yaşar'ın köpeği.

2. Ceset topraktan çıkarılır.

3. Tutanak

4. Şakalaşmalar.

G. Dönüş Yolu

1. Naci cinayeti kadın meselesine getirir.

2. Naci görevini tamamlamıştır.

H. Hastane

1. Hastane önünde izdiham.

2. Savcı ve doktorun tartışması.

3. Otopsi

4. Doktorun kararı.

4.3.2 Anlatım

Film bir oto lastik dükkanının penceresinin önünde, içeride yiyip içen Yaşar, Kenan ve Ramazan'ı göstererek başlar. Ardından bir tırın silme (*wipe*) efektiyle jeneriğe geçilir. Giriş, hem karakterlerin hem de anlatı dünyasının oldukça sınırlı bir parçasını vermesi bakımından filmin gizemli, esrarlı bir hikaye anlatacağı vaadini vermektedir. Ekran yeniden açıldığında gün batmak üzeredir. Çerçevenin merkezinde bodur bir ağaç, tepelik bir arazide uzanan kıvrımlı bir yol ve ağacın hemen yanında bir çeşme bulunmaktadır. Tepenin ardından beliren bir dizi araba farı, bütün mesafeyi ağır ağır katederek ağacın önünde durur.

Komiser Naci ve şüpheli Kenan arasındaki konuşmadan anlaşılacağı üzere bir cinayet işlenmiş ve ekipler cinayetin şüphelisiyle cesedin gömüldüğü yeri aramaktadırlar. Kenan'ın "burası da değil" lafından anlaşılacağı üzere ekip bir süredir cesedi aramaktadır. Kenan mekanın burası olmadığını söyleyince ekip tekrar yola çıkar. Uzun bir pan hareketiyle kamera konvoyu tepelerin arasından takip eder. Bu uzun plan süresinde güneş tamamen batar. Arabanın içinde Naci, şoför Arap Ali, doktor Cemal, polis memuru İzzet ve şüpheli Kenan oturmaktadır. Naci ve Arap manda yoğurdundan

bahsetmektedir. Kenan sessizdir. Uzun süren manda yoğurdu konuşması sırasında kamera yavaşça Kenan'a doğru yaklaşarak diğer karakterleri çerçeve dışında bırakır. Bir sonraki planda konvoy, yine uzaklardan, kıvrımlı yolun yarattığı yönlendirmeden (*leading lines*) anlaşılacağı üzere çerçevenin ön kısmındaki bir çeşmeye yaklaşmaktadır. Kenan, kurbanı nereye gömdüğünü hatırlamamaktadır. Alkollü olduğunu, tam olarak hatırlayamadığını söyler. Jandarma aracından inen cinayetin ikinci şüphelisi Ramazan da yeri hatırlamamaktadır. Kurbanı gömdükleri sırada uymakta olduğunu söyler. Naci gerilmiştir. Naci Kenan'a defalarca "burası mı?", "burası mı?" diye sorar. Cevap alamayınca savcının yanına gider ve durumu aktarır. Savcı da gerilmiştir. Naci'ye "Sabah Ankara'da olmam lazım, söylemiştim sana", "bu kadar insan sana güvendik geldik" diyerek sitem eder. Naci yediği fırçaya çok bozulur. Ekip yeniden yola çıkar. Anlatım ana meseleden saparak, karakterlerin dünyalarını öne çıkarmaya başlar. Gecenin karanlığında 3 arabalık konvoy, bu defa da bir vadide yollardadır.

Naci, işini iyi yaptığını düşünmektedir. Savcının fırçasını hazmedememiş, Arap, İzzet ve doktorun olduğu arabada konuyu yeniden açmıştır. Zanlı ifadesini almış, ekibi toplamıştır. Ona göre savcı oturduğu yerden konuşmaktadır. Onayını almak için serzenişte bulunduğu Arap ise soruya cevap vermek yerine cesedin yeriyle ilgili kendinden emin tahminlerde bulunmaktadır. "Burası olsa olsa Gırmaçakıldır amirim" der. Yol bulmak, Arap'a göre onun uzmanlığıdır. Naci ise kaldığı yerden devam etmekte, savcıya sitem etmektedir. Karakterler kendi gündemleri üzerine konuşmakta, diğerlerini duymamakta ya da umursamamaktadır. Her birinin önceliği ayrıdır. İzzet'in gözü Naci'nin üzerinde, doktor pencereden dışarıyı izlemekte, Zanlı ise kaşları çatık, başını öne eğmiş, konuşulanları dinlemektedir. Naci'nin gerginliği üzerine Arap sigara uzatır ancak Naci sigarayı bırakmıştır. Eşi çocuğa ilaç yazdırmak için arar, söyledikleri duyulmaz ancak Naci'nin cevaplarından ilişkileri hakkında fikir yürütmek mümkündür. Eşi çocuğa ilaç yazılması meselesini tembihler, Naci her ne kadar "unutmadım" dese de meseleyi unutmuş olduğu bellidir, eşi söylemek istediklerini söyler ve telefonu kapatır. Belli ki monotonlaşmış, birbirlerini dinlemeyen bir çift olmuşlardır.

Savcıyı taşıyan en öndeki araç ileride durur, Naci'nin aracı da hemen arkasında. Savcının şoförü eliyle "gel" işareti yapana kadar beklerler. Çağırılınca aracın yanına

giderler. Böylece savcı ve komiser arasındaki hiyerarşi, görsel olarak da vurgulanmış olur. Savcının şoförü yolu bu bölgede karıştırmaktadır, Naci'nin aracının öne geçmesini ister. Arap, yol ve iz bilmediğini iddia ettiği savcının şoförünü eleştirir. Kendi kariyerinde önemli olan yollara olan hakimiyettir. Kendisinin değil de diğer adamın savcının şoförü olması, kendisinden hiyerarşik olarak yukarıda olmasını hazmedememiştir. Naci'nin aracı öne geçer ve biraz ileride bekler. Savcının aracı hareket etmemektedir. Naci'nin ekibi çaresiz bir şekilde bekler. Bir süre sonra savcı aracından iner ve tuvaletini yapmak için otların arasına dalar.

Buraya kadar olan kısımda anlatım oldukça sınırlı bir bilgi akışı sağlamaktadır. Planlar konvansiyonel bir filme göre oldukça uzun tutulmaktadır. Filmdeki ana olay ise oldukça basit ve sade bir cinayet öyküsüdür. Diyaloglar yoluyla yapılan çıkarımlardan şüphelilerin oto lastikçide Yaşar'ı öldürüp gömdüğü ve polis tarafından yakalandıkları, suçlarını itiraf ettikleri anlaşılmaktadır. Diyaloglar bu bilgileri doğrudan vermez. Karakterlerin farklı gündemleri, farklı sorunları ve dertleri vardır. Cinayet yol boyunca arka plana itilir. Manda yoğurdunun nereden alınacağından, sertliğinin nasıl olacağına kadar yapılan konuşmalar ya da çocuğun ilaçlarının yazdırılması meselesinden savcının fırçasına kadar olan konuşmalardaki satır aralarına sızan kısımlardan çıkarılır. Böylece diyalog sadece karakterlerin kişiliklerine yönelik bilgiler vermekte, asıl olayla ilgili bilgileri ise dolaylı olarak iletmektedir.

Diyaloglardan anlaşılacağı üzere Naci hızlı ve çok konuşan, hafif şiveli, işini iyi yapmaya çalışan, aynı zamanda da alıngan bir karakterdir. Arap da onun gibi konuşmayı seven, bölgedeki yolların uzmanı havası veren, Naci'ye de destek olur gibi görünen pragmatist bir karakterdir. Doktor sessizdir. Anlatım filmdeki ana olaydan çok karakterlere odaklanmıştır. Kenan ile ilgili neredeyse hiç bilgi yoktur. Başı önde, sessiz ve ürkektir. Olay örgüsü yapısı ve anlatım izleyiciyi ana olayı çözmek için karakterlerin öykülerini de inşa etmeye zorlar. Filmdeki ana olayla karakterlerin öyküleri arasında tematik bir bağ kurulmuştur. Anadolu'nun bozkırında, bir gece yarısı, 3 arabalık bir konvoydaki kişiler, uzun planlarla, minimum kurgu manipülasyonu kullanılarak sunulmaktadır. Uzun planlar çerçeveye daha dikkatli bakmayı, karakterlere ve onların sorunlarına odaklanmayı teşvik etmektedir.

Üçüncü durakta odak, doktor ve Arap'a kayar. Naci ve ekibin geri kalanı yolun diğer kısmında aramaya devam ederken, doktor kameraya doğru olan kısımda kalır. Doktor tuvaletini yapmak için kayaların arkasına geçtiğinde şimşekler çakar, çakan bir şimşeğin aydınlattığı kaya parçası korkunç bir insan yüzü tasvirine sahiptir, doktor ürker. Uzun ve gerçekçi planlar kullanılan böyle bir filmde bu plan çok açık bir sembolik ögedir. Doktor Cemal, Arap'ın yanına gittiğinde kabartmaları sorar. Arap "bizim buralarda çok olur" şeklinde yanıtlar. Ardından da "size fazla mesai veriyorlar değil mi?" diye sorar. Arka arkaya kurulan iki cümle hem bölge insanın özelde de Arap'ın pragmatistliğini vurgulamaktadır.

Arap, anlattığına göre, canı sıkıldığında buralara gelmekte, sağa sola ateş etmektedir. Ona göre buralarda silahsız yaşanmaz. Kimin iyi kimin kötü olduğu belli değildir buralarda. Yeri geldiğinde insan kendini koruyabilmek için vahşice cinayet işleyebilmelidir. Arap'ın bakış açısı, Kenan'ın işlediği cinayetin de meşru olabilme ihtimalini sorgulatır. Arap büyük bir hınçla doludur. Bu hıncı, bölge insanına karşı olan öfkesi dış sesle verilir. Dış ses kullanımı bir yandan doktorla konuştuğunu ima etmekteyken, bir yandan da söylediklerinin aklından geçen düşünceler olduğunu sezdirir. Duyduğu hınç, yüzüne yansımıştır. Arap'ın konuşması devam ederken doktor çerçevenin merkezine yerleştirilmiş, arkası kameraya dönük kuru otlara bakmaktadır. Uzaklardan tüm ışıkları yanmakta olan bir tren geçer, doktor ise boşluğa bakmaktadır. Trenin uzaklaşan sesi doktorun görüntüsünün üzerine düşer. Tren ve doktor arasında kurulan mecazi ilişki, doktorun buraya ait olmadığını, uzaklarda seyahat eden insanlara kıyasla, taşrada kısılıp kaldığını vurgulamaktadır.

Bu sahne, Arap ve doktorun üzerine odaklanmışken nihayet Naci, nefes nefese savcının aracına yaklaşır. Baktıkları yer yine yanlıştır. Ancak Naci bir sonraki duraktan emin konuşur. Yola çıkacakları sırada Naci komutana da sataşır ve aracına biner, gergindir. Bindiği araç önce patinaj yapar, ardından stop eder, kıpırdayamaz. Diğer arabalardan da yardıma gelenlerle araç yeniden çalışır.

Dördüncü durakta Naci iyice gerilmiştir. Herkese bağırmaktadır. Naci ve Kenan uzaklaşırken bu defa odağın merkezine doktor ve savcı alınır. Savcı ve doktorun konuşmasından doktorun daha önce evlenip boşandığı, çocuğunun olmadığı bilgileri

edinilir. Savcı, karşılaştığı tuhaf ölümleri anlatırken belli ki hafızasından çıkaramadığı bir hikayeyi de anlatır. Bir arkadaşının eşi öleceği tarihi vermiş, doğumdan sonra öleceğini söylemiş ve hiçbir sebep yokken gerçekten de söylediği gibi ölmüştür. Savcı çok da güzel bir kadın olduğunu vurgular. Sessizlik, savcı ve doktorun önünde rüzgarda savrulan kuru otlar, hikaye üzerine düşünmek için fırsat verir. Bu hikayenin öyküde önemli bir yeri olduğuna işarettir. Komutan gelir ve kremalı bisküvi vererek araya girer. Ölçü almak, işi kitaba uygun yapmak onun uzmanlık alanıdır. Merkezden 34 kilometre uzaklaşılmıştır. Komutan açısından önemli olan tutanakta Naci Bey'in mi yoksa jandarmanın mı imzası olacağıdır.

Bağırışlar ve küfürler içinde tekrar Naci ve ekibi görünür. Naci küfürler savurarak Kenan'ı dövmektedir. Belli ki burası da doğru adres değildir. Savcı Naci'nin koluna girer ve şiddet kullanmamasını ister, zira bu başlarını derde sokabilecektir. Bu sırada Arap ağaçtan elma toplama derdindedir. Ağacın dalını çekince bir sürü elma daldan düşer.

Görsel 4.30

Yuvarlanan elma



Film: Nuri Bilge Ceylan

Elmalardan biri taşları ve kayaları aşar ve su akıntısının içine düşer. Akıntıya kapılarak ilerler ve su yolunun küçük kayalarla tıkandığı bir yerde durur. Burada, daha önceden düşmüş ve artık kıpırdayamayan, üzerleri çürümeye başlamış 3 elma daha vardır. Daha önce buraya düşmüş çürümüş elmalardan anlaşılacağı üzere bu planın, kaçınılmaz olan

ölümü temsil ettiği düşünülebilir. Elma, dalından koptuktan sonra türlü engelleri aşar, üzerlerinden zıplar, akıntıda yol alır ama bu yolun bir sonu vardır.

Yuvarlanan elma filmdeki ana olayla da bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Elmanın amaçsız bir şekilde yuvarlanarak katettiği yol, cesedi bulmaya çalışan ekibin yolculuğunun da imasıdır. Çaresiz bir şekilde gece boyunca yol alarak devasa bir alanda küçük bir gömü yerini aramaktadırlar ve bulacakları tek şey de çürümüş elmalar gibi çürümüş bir ceset olacaktır. Bu bakımdan elma öngörülemezliği, karmaşayı ve karakterlerin ahlaki sorgulamalarını da ima etmektedir. Filmde kurulan çerçevecelerden ve anlatım tercihlerinden yola çıkarak yönetmenin oldukça titiz davrandığı bellidir. Bu bakımdan elma tercihi de bilinçli olmalıdır. Elma, doğrudan, kutsal kitaplardaki büyük günahı çağrıştırır. Anlatım, ana olayı sıklıkla terk etmekte ve karakterlere, onların günahlarına, suçlarına odaklanmaktadır. Bu bakımdan elmayı insanlığın çürümüşlüğü, bozulmuşluğu ve yoldan çıkmış doğasıyla ilişkilendirmek de mümkündür. Bu sırada savcı Naci'yi sakinleştirir, çerçevenin merkezine gelir ve kontrolü ele alır. Mola verilecektir, mola yeri konusunda savcının şoförüyle Arap tartışmaktadır.

Ceceli, sofranın başına kurulmuş, duvarlara asılmış fotoğraflar ve çerçevelerden anlaşılacağı üzere bölgesinde söz sahibi, nüfuzlu ve büyük bir ailenin residir. Yıllardır muhtar seçilmektedir. Misafirlere yemek verir. Arap, ailenin eniştesidir ancak aralarında sorunlar bulunmaktadır. Şakalaşmaların arasında şüphelilerden Ramazan kola isteyince Naci gerilir. Muhtar ise yemeğin ortasında konuyu köye yaptırmak istedikleri mezarlık duvarı ve içinde bir gasilhanede olacak morga getirir. Muhtarın çok önemsediği bir projedir bu. Özellikle yazın cesetler kokmaktadır. Savcı ve Naci eş zamanlı olarak "gömün hemen bekletmeyin" diye itiraz ederler. Ancak muhtar köyün göç verdiğini, köylülünün akrabalarının Avrupa'da yaşadığı ve birkaç gün cesetleri bekletmek gerektiği gibi bahaneler uydurur. Muhtar, hayattan ziyade ölüme daha önem vermektedir.

Naci eti çok beğenmiştir. "Kuzu mu?" diye sorunca muhtar onaylar, kuzu eti ona göre en iyi ettir. Ardından da balını över. Olay örgüsü tamamen ana olaydan sapmıştır. Bu sırada elektrik gider. Gerçek sorunlar yerine ölülerin sorunlarıyla daha çok ilgilenen muhtara Naci de "sen morgu bırak, köyün elektriğiyle ilgilen" diye çıkışır.

Karanlık oda, sıcak bir ışıkla aydınlanır. Gelen, elinde çay tepsisiyle muhtarın kızıdır. Elindeki tepsiyle içerideki karakterlere teker teker uğrar ve her birine çay, sadece Ramazan'a kola dağıtır. Muhtarın kızının odaya girişi, filmin gerçekçi atmosferinin dışına çıkar, filmdeki stilistik tercihlere zıtlık oluşturur. Sahne, daha önceki elma sahnesi gibi sembolik anlamlar taşımaktadır. Burada bir kaç önemli mesele üzerinde durulabilir. Öncelikle anlatımdaki stilistik değişim, gerçekçi bir anlatımdan keskin bir şekilde biçimci; fantastik, rüya misali bir anlatıma geçilmiştir. Bu durum cinayet soruşturmasındaki ciddiyet ve soğukluğa zıtlık yaratmaktadır.

Görsel 4.31

Muhtarın kızı



Film: Nuri Bilge Ceylan

Yağ lambasından yayılan sıcak ve titrek ışık, cinayet ve cinayetin çevresinde bu iş nedeniyle bir araya gelmiş ekibin katılığını kırar. Kız, sıcak ve titrek ışıkla özdeşleşmiş şekilde sunulur, böylece masumiyet, temizlik, saflık ve umudu temsil eder. Bir diğer önemli husus ise bu filmde ilk defa bir kadının görünüyor olmasıdır. Film, Anadolu kırsalında oldukça kasvetli ve korkunç bir olayın peşinden giden erkeklerin hikayesidir. Onların birbirleriyle, aileleriyle ve çevreleriyle olan geçimsizliklerine, sorunlarına odaklanmıştır. Muhtarın kızı, kısa bir süreliğine de olsa bu kasvetli, depresif ve baskıcı ortamı dağıtır.

Sahnenin bir başka önemli noktası ise kızın karakterlere teker teker yaklaşması, bir rüya karakteri ya da melek gibi onların karanlık ruhlarına ışık tutmasıdır. Kız önce doktora

yaklaşır. O yaklaşınca doktorun karanlıkta kalmış yüzü sıcak bir ışıkla tamamen aydınlanır. Bir süre bakışlarını kızdan alamaz, daha sonra mahçup bir şekilde gözlerini ve başını öne eğer, önündeki tepsiden bir bardak çay alır. Kızın çekilip kadrajdan çıkmasıyla da yüzü yine karanlığa ve umutsuzluğa düşer. Plan, doktorun geçmişindeki hatalar ve pişmanlıklara dair çıkarımda bulunmaya zorlar.

Görsel 4.32

Muhtarın kızı ve doktor



Film: Nuri Bilge Ceylan

Muhtarın kızının ikinci durağı savcıdır. Uyumakta olan savcı yavaşça gözlerini açar. Rüyada olup olmadığını anlayamamış gibi önce şaşkın bir ifadeyle dik dik kıza bakar, ardından hızlıca kendini toparlar ve doğrulur. Kıza bir kaç defa kesikli bakış attıktan sonra tepsideki çaylardan birini alır ve gözlerini kaçırır. Bu sırada doktor da savcıyı izlemektedir. Kız çerçeveden çıkınca savcının boynu eğilir, gözleri boşluğa odaklanır, yüzü karanlığa düşer. Sanki bir melekmiş gibi her bir karakterin ruhuna dokunan, onların sırlarını biliyormuş gibi, boyunlarını öne eğen, gözlerini kaçırmalarına sebep olan bir ağırlık yaratmaktadır. Bu deneyim belli ki her biri için farklıdır. Doktorun gözleri bu nedenle savcıdadır. Kızla karşı karşıya geldiğinde savcının yüzünün alacağı ifadeyi merak etmektedir.

Kızın saflığı ve güzelliği, bir kaç sahne önce savcının anlattığı hikayeyi akıllara getirir. Savcının arkadaşımın eşi diye tanıttığı, çok güzel olduğunu vurguladığı kadının hikayesi, savcıyla bu kadın arasında bir ilişki olabileceği şüphesini doğurur. Bu

bakımdan savcının kendisine sakladığı sırlar, sessizliği ve olaylara olan mesafesi ile geçmişindeki hatalar ve pişmanlıklar arasında bir ilişki kurulmasına neden olur.

Görsel 4.33

Muhtarın kızı ve savcı



Film: Nuri Bilge Ceylan

Kızın üçüncü durağı şüpheli Ramazan'dır. Uyumakta olan Ramazan'ın yüzü kızın gelişiyle aydınlanır. Elini çaya uzatan Ramazan'a kız, kola uzatır. Ramazan filmin giriş sahnesinde kola içen tek karakterdir.

Görsel 4.34

Filmin giriş sahnesinde sadece Ramazan'ın önünde kola bulunmaktadır



Film: Nuri Bilge Ceylan

Yemek sahnesinde de sessizliğin içinde "kola var mı" diye sormuştur. Ramazan'a kola gelmesine dair film içinde doğrudan bir motivasyon kurulmamaktadır. Ancak bunun motivasyonu şu şekilde kurulabilir: Ramazan yemek sahnesinde istediği için, kıza ekran dışında Ramazan'a kola götürmesi talimatının verildiği varsayımına kolaylıkla ulaşılabilir. Ancak stilistik düzenleme bu motivasyona ihtiyaç bırakmaz. Mizansen ve sinematografinin kullanımı, kızın her şeyi bilen ilahi bir varlık olarak sahnede yer almasını destekler niteliktedir.

Görsel 4.35

Muhtarın kızı ve Ramazan



Film: Nuri Bilge Ceylan

Ramazan'ın ardından kız, Kenan'ın karşısına gelir. Kenan bir süre kıza şaşkın ve dikkatli bir ifadeyle bakar, ardından tepsiden çayını alır, ağlamaklıdır. Kızın, insanın ruhunu gören ve belki de yargılayan niteliğinden ötürü Kenan pişmanlık ve keder içindedir.

Görsel 4.36

Muhtarın kızı ve Kenan



Film: Nuri Bilge Ceylan

Kız son olarak öldürülmeden önce giydiği kıyafetlerle minderde oturan Yaşar'ın önüne gelir. Yaşar diğerleri gibi şaşkın değildir. Kıza bakar, ardından sakince tepsideki bardağı alır ve başıyla kızı selamlar. Yaşar'ın da tepsiden çay almasıyla sahnenin rüya gibiliği, gerçek dışılığı tasdiklenmiş olur.

Görsel 4.37

Muhtarın kızı ve Yaşar



Film: Nuri Bilge Ceylan

Ancak Kenan Yaşar'ı görmektedir. Şaşkına dönmüştür. Yaşar, elinde çay bardağı, boğulmaktadır. Böylece nasıl öldürüldüğüne dair de bir ipucu verilmiş olur. Bu sırada içeri Naci girer. Belli ki Kenan uyuklamaktadır. Kenan'ı uyandırır. Böylece anlatım yeni

bir muğlak durum yaratır. Naci geldiğinde içerideki sarı sıcak ışık devam etmektedir ancak kız yoktur. Sahne, sanki Kenan'ın öznel bakışından veriliyor gibidir. Ancak daha sonraki sahneden de anlaşılacağı üzere kız gerçekten de karakterleri ziyaret etmiş, onlara çay getirmiştir. Kızın sunumu, gerçekle gerçekdışı arasında yarattığı muğlaklık, karakterler üzerinde kurduğu hakimiyet gölgesi üzerinden de desteklenmektedir. Gölgesi kendisinden de büyük, saflığı ve güzelliğinin haricinde yargıç temsilini de beraberinde taşımaktadır.

Görsel 4.38

Muhtarın kızının gölgesi



Film: Nuri Bilge Ceylan

Bu sahnenin ardından doktor ve savcı tekrar yan yana gelir. Önceki sahnede doktor savcıyı dikkatlice izlemiş, belki de bu nedenle daha önce konuşulan konuyu tekrar açma gereği hissetmiştir. Ölen kadınının ölüm sebebini sorar. Savcı önce "bir sebebi yok" der. Savcı hikayeyi yeniden anlatır. Kadın çocuğu doğurduktan sonra öleceğini söylemiştir. Savcı bu durumu kadının hamilelik sırasındaki hormonlara bağlayarak kocasının meseleyi önemsememiş olmasını normalleştirir. Savcı bu defa hikayeyi bol detay vererek anlatır. Anlatımın sınırlılığı, savcı hakkında çok az bilgi vermiş olması, *fabula*nın oluşturulmasında önemli bir muğlaklığı daha beraberinde getirir.

Doktor otopsi yapılıp yapılmadığını sorduğunda savcı "neden?" diye sorar. Doktor üsteler. Bir insanın öleceğim dediği için ölmeyeceğini vurgular. Arkasında bir sebep olmalıdır. Kendisini zehirlemiş olabileceğini söyler. Savcı ağız değiştirerek sebebin belli

olduğunu, doktorların kalp krizi dediğini söyler. Doktor otopsi olmasının yine de iyi olacağını vurgulayınca savcı, başını öne eğer ve ölüm sebebinin belli olduğunu yeniden vurgular. Doktorun aklına başka bir şey gelmiştir. “Bazı ilaçlar” diye bir cümleye başlar ama gerisini getirmez. Savcının dikkatini çekmiştir. Cümlenin devamını merak eden savcı sorar. Doktor bazı ilaçların yüksek dozda alınması durumunda kalp krizine neden olabileceğini belirtir. Savcı suspus olur. Sahne iki önemli yorumu getirir. Birincisi savcının arkadaşının, eşinin ölümüne sebep olması ihtimali, ikinci ve belki de daha kuvvetli olan ise ölen kadının bizzat savcının eşi olması ihtimalidir.

Bu sırada Naci Kenan ile konuşmuştur. Savcıya anlattığına göre Kenan Yaşar’ın çocuğunun babası olduğunu iddia etmektedir. Cinayetin ardında başka bir trajedi daha bulunmaktadır. Savcı Kenan ile konuşmak için içeri girer, kamera ise dışarıda kalır. Rüzgar hiddetlenir. Muhtarın kızı, donuk mavi ışığın altındaki bahçedeki askıdan çamaşırları toplar. Elinde çamaşır dolu leğen sarı, sıcak ışığın bulunduğu binanın önünde yüksek hızda çekilmiş planlarda başı açık, saçları dalgalanarak, yine bir rüya sahnesi gibi içeri girer. Doktorun bakışları üzerindedir. Doktorun gizlenen geçmişi de merak konusu olur. Duvardaki yağ lambası merkeze alınmış, sinekler ışığa ulaşmak için çevresindeki cama çarpmaktadır. Kız bir yandan gerçeğin soğuk ve katılığını bir yandan da aydınlanmayı ve huzuru temsil etmektedir. Ancak anlatı dünyasının karakterleri bu ışığa çarpıp bir türlü ona ulaşamayan sinekler gibidir. Daha önce elmaların peşindeki Arap ise bu defa bazlamaların peşindedir. Kadınların yaptığı bazlamalardan birini alır, ateşin başına geçer ve ayaklarını ısıtır. Kendi midesinden başka bir şeyi düşünmeyen pragmatist bir kişidir.

Naci, Kenan’ın hikayesinden belli ki etkilenmiş, film boyunca haketmesi gerektiğini söylediği sigarayı Kenan’a uzatır. İçeride her ne konuşulmuşsa bu Naci’yi etkilemiştir ve belli ki gezinin de sonuna yaklaşılmıştır.

Sabah olmuştur, konvoy yol kenarında durur, Kenan arabadan iner ve “burası” der. Tarlanın üzerinde bir köpek gelenlere havlamaktadır. Bu köpek, filmin başında Yaşar’ın beslediği köpektir. Köpeğin üzerinde yattığı toprağın üzerindeki izleri gören Naci savcıya döner ve “bulduk” der. Yaşar tamamen gömülmemiş ya da köpeğin kazıması sonucu kafasının bir kısmı yüzeyde kalmıştır. Filmdeki tüm protagonistler ilk defa bu

sahnede bir araya gelmiştir. Toprağın kazılması, cesedin topraktan çıkarılması ve taşınması uzun bir plan boyunca gösterilir. Böylece filmdeki sembolik anlatımın yerini yeniden ve çok güçlü bir şekilde, tüm soğukluğuyla gerçekçi anlatım alır. Yaşar domuz bağıyla bağlanmıştır. Naci bu duruma yine sinirlenir. Adamın bu şekilde bağlanmasının nedeni merak konusudur.

Savcı Naci'yi sakinleştirerek Arap'a teslim eder ve tekrar cesedin başına döner. Ortada ceset, savcı, doktor ve ekibin geri kalanı cesedi çevrelemiştir. Yazıcı taburesini kurar, bilgisayarı açar. Bütün süreç boyunca kamera kıpırdamaz, plan değişmez. Nihayet bilgisayar hazır olduğunda savcı tutanağı yazdırmaya başlar. Komutana bulundukları mevkiyi sorduğunda, bölgeyi parsel parsel bilen komutan cesedin tam sınırda bulunduğunu ancak buranın Sarıçullu'ya dahil edilmesi gerektiğini ima eder. Tutanak sırasında savcı domuz bağıyla bağlanmış olan kurbanın iplerini kestirir.

Bu kadar ciddi bir işin ortasında savcı bir espri yapar. Önce kimse tepki vermez ancak savcı gülümseyince ekibin geri kalanı da gülmeye, şakalaşmaya başlar. Tutanağı yazdırmaya devam eden savcı, otopsiyle ilgili konuda doktorun görüşünü alır ve doktorun dediklerini harfiyen kağıda geçirtir. "Ölüm nedenin tam anlamıyla ortaya çıkarılması" dediği sırada doktorla yüz yüze gelir ve onu onaylar. Bunun sebebinin geceleyin yaptıkları konuşma olduğu açıktır. Tutanak bitirilir. Savcı cesedin ceset torbasına konulup araca yerleştirilmesi talimatını verdiği sırada Arap, tarladan kavun toplamaktadır. Tam da bu sırada işini bitirmiş olan savcı, "üniversitedeyken Clark Nusret derlerdi bana" diyerek gülümser. Ceset, çerçevede de yoktur artık, kimsenin umrunda değildir.

Ceset torbası unutulduğundan, ceset bir battaniyeye sarılarak arabaların yanına taşınır. Savcı Kenan'a yaklaşarak merakından neden cesedi bağladıklarını sorar. Ceset arabaya sığmamıştır. Her konuda olduğu gibi bu konuda da sorgulamadan, işin aslını astarını öğrenmeden karar almışlardır. Anlatım, umursamazlık, işi kitabına uydurmak ve ahlaki sorumlulukları sorgulamaktadır. Büyük güçlüklerle ceset Naci'nin arabasının bagajına sığdırılır. Arap, topladığı kavunları cesedin yanına bırakır. Uçsuz bucaksız bir kırsalın ortasındadırlar.

Görsel 4.39

Uçsuz bucaksız kırsal



Film: Nuri Bilge Ceylan

Görsel 4.40

Kasabaya giriş



Film: Nuri Bilge Ceylan

Konvoy karlı dağları ve uçsuz bucaksız kırları geride bırakıp nihayet kasabaya döner. Ceset hastaneye taşınır ancak hastane önünde biriken kalabalık ne olduğunu merak etmektedir. Belli ki Yaşar'ın eşi ve oğlu da oradadır. Çocuk yerden aldığı bir taşı Kenan'a fırlatır. İzdiham çıkar, Naci Kenan'ı arabaya bindirip bölgeden kaçırır. Doktor hastanedeki odasında eski resimlerine, ardından bir süre kameraya dönerek objektife bakar. Bu bakışın motivasyonu aynayla sağlanır. Aynaya bakmaktadır ancak anlatım bu şekilde kendisiyle bir hesaplaşma ya da yüzleşme düzeyi yaratmaktadır.

Savcı ve doktor, doktorun odasında buluşurlar, otopsi zamanını beklemektedirler. Savcının aklında ise hala kendi ölümünü tahmin eden kadının hikayesi vardır. Konuyu savcı açar. Doktora, kadının kendini öldürme ihtimalini nereden çıkardığını sorar, belli ki meseleye kafayı takmıştır. Doktor, hiçkimsenin kendini durduk yere öldürmeyeceğini söylemesi üzerine savcı hikayeye ilişkin daha fazla detay verir. Anlattığına göre adam eşini aldatmış, kadın bunu anlamış ama adamı hemen affetmiştir. Zira adam bir gece alkolü fazla kaçırdığı için böyle bir yanlış yapmıştır. Doktor ise tersini düşünmektedir. Kadın adamı affetmemiş, tam tersine o gün kafasına intihar fikri yerleşmiştir. Savcı ne tip ilaçların aşırı dozda kullanımı durumunda kalp krizine neden olabileceğini sorduğunda ise savcı tandığı bir ilaçla karşılaşır. Babasının böyle bir ilaç aldığını söyler. Savcının kafası iyice karışmıştır. Bu sırada otopsi için cesedin hazır olduğu bilgisi gelir ancak savcı pencerenin kenarında dalmıştır. Doktor savcıyı çağırdığında savcı, "bir insan başka bir insanı cezalandırmak için kendi canını alır mı" diye sorar. Doktor ise zaten intiharların temel sebebinin bu olduğunu ifade eder. Savcı gülümser, bir süre sonra döner ve "kadınlar bazen çok acımasız olabiliyor doktor" diyerek ölen kadının kendi eşi olma ihtimalini arttırır.

Uzun koridorları aşarak otopsinin yapılacağı alana gelirler. Yaşarın eşi cesedi teşhis için çağırılır. Eşinin cansız bedenini gören kadın bir süre konuşamaz. Savcının zorlamasıyla cesedin eşine ait olduğunu söyler. Gözünden yaşlar akmaktadır. Savcı ise yazılanları kontrol eder. Bir yanda eşini kaybetmiş gözü yaşlı bir kadın, diğer yanda ise bürokratik işlemlerin doğruluğunu kontrol eden bir savcı bulunmaktadır. Yazı işlerini tamamlayan savcı kadına "sizin işiniz bitti, başınız sağolsun" der.

Yazıcı işlerini toparlar ve yazmaya hazırdır ancak savcının aklında başka bir şey, belli ki ölen kadının hikayesi vardır. Kendi işini bitirir ve otopsiyi doktora bırakarak çıkar. Otopsi sırasında görevli, akciğere doğru toprak parçaları bulur ve cesedin canlı canlı gömülmüş olduğundan şüphelenir. Doktor kontrol eder, bir süre düşünür. Rapora bir anormalliğe rastlanmadı şeklinde yazdırır. Cesetteki kanlar doktorun yüzüne de bulaşır.

4.3.3 Olay örgüsü yapısı

Bir Zamanlar Anadolu'da 157 dakikalık bir ekran süresine sahiptir. Olay örgüsü boyunca geriye gitmeler mevcut olsa da kesin bir zaman dilimi belirtilmez. Bununla

birlikte doktorun hastanedeki odasındaki resimlerden anlaşılacağı üzere yaklaşık 40 yıllık bir *fabula* süresinden bahsetmek mümkünüdür. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin konusu, işlediği bir cinayet dolayısıyla yakalanan şüphelinin, cesedi gömdüğü yeri ekiplere göstermesi üzerine kurulmuştur. Ancak film bu ana olaydan sıklıkla sapar ve cesedi arayan ekipteki kişilerin yaşamlarına odaklanır.

Filmin başlangıcında izleyiciye oldukça sınırlı miktarda bilgi verilmiştir. Ne olup bittiğinin anlaşılması Naci ve Kenan'ın, filmdeki ilk durak yerinde (konuşmalardan bellidir ki daha önce başka yerlere de bakılmıştır) yaptıkları konuşmadan anlaşılmaktadır. Kenan cinayet şüphelisidir ve ekibi cesedi gömdüğü yere götürmektedir. Bu bilgi dolaylı bir şekilde anlatılmaktadır ve filmde doğrudan doğruya birinci dönüm noktasına bağlanacak bir tetikleyici olaydan bahsetmek mümkün görünmemektedir. Zira tetikleyici olay filmde gösterilmeyen bir kısımda gerçekleşmiştir.

Filmin olay örgüsü yapısı, bir ana olay ve bu ana olayın etrafında bulunan karakterler ve onların yaşadıkları çatışmalar üzerinden kurulmaktadır. İşlenen cinayet filmin konusunu ve olay örgüsünü oluşturmakta ancak anlatım, ana olaydan sapma pahasına karakterler arasındaki çatışmalara ve onların geçmişlerine odaklanmaktadır. Bu sapma, filmde sunulan ana olayı daha da önemli bir hale getirir. Zira işlenen cinayetin vahşeti ve sorumluluğunun yarattığı önem, karakterlerin günlük ya da kişisel hırs, duygu ve sorunlarının yanında değersizleşmektedir. Filmin bir başka önemli özelliği de Türk Sinemasında nadiren rastlanılan çoklu protagonist kullanımıdır. Çoklu protagonist kullanımı farklı bakış açılarını da anlatıya taşır. Üstelik bu filmdeki çoklu protagonist kullanımı grup protagonist kullanımından farklıdır. Grup protagonistler aynı amaca doğru ilerleyen bir yapı meydana getirirken, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki protagonistlerin farklı öyküleri ve farklı amaçları vardır.

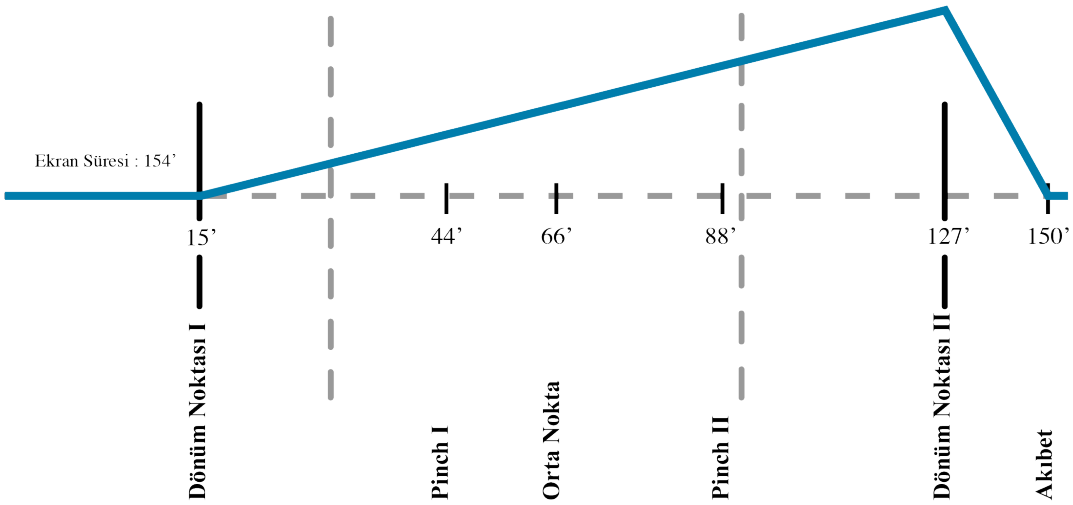
Bu kadar farklı amaç ve farklı katmanın bulunduğu bir filmde anlatı yapısının kuruluşu da sıradışı olarak tanımlanabilir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmini Bazin'in bahsettiği anlamda bir mizansen sineması olarak değerlendirmek eksik olacaktır. Film gerçekçi, mizansene önemli yük bindiren, kurgu manipülasyonunu minimum düzeyde kullanan özelliklere sahip olmakla birlikte, odaklanma tercihleriyle farklılıklar taşımaktadır.

Çoklu protagonist tercihi ve sembolik anlatım kullanımı anlatı yapsını ciddi ölçüde etkilemektedir. Film *in medias res* denilen, olayın tam ortasından başlar. Olay örgüsü sadece olayın tam ortasından başlamakla kalmaz aynı zamanda tetikleyici olay, filmin başlangıcındaki sahneyle, ardından gelen sahne arasında bir yerlerde gerçekleşmiştir ve filmde bulunmamaktadır. Eğer ki anlatı yapısına komiser Naci ve savcı Nusret arasındaki gerilim üzerinden bakılacak olursa, tetikleyici olayın ilk durakta, Naci ve Kenan'ın çeşme önündeki sahnesinde olduğunu söylemek mümkün hale gelecektir. Tetikleyici olay bir katalizördür (*catalyst*), bu bakımdan birinci duraktaki sahne Naci ve Nusret arasındaki gerilimi yaratacak olayların başlangıcı olarak görülebilir. Ancak olay örgüsü ilerledikçe film, bir başka önemli çatışmayı, savcı Nusret ve doktor Cemal arasındaki çatışmayı daha fazla öne çıkarmaktadır.

Olay örgüsü cesedin bulunması üzerine kurulmuştur. Cesedin bulunması meselesi, iki protagonisti, Naci ve Nusret'i karşı karşıya getirir. İkisi arasındaki hiyerarşik ilişki nedeniyle filmin ana çatışması bitmek bilmeyen bir arama sürecine doğru giden olay örgüsünde, tüm görevlileri, yani ekibi bir araya getiren Naci ile bir an önce bu işi kapatmayı hedefleyen savcı arasında patlak vermektedir. Filmin birinci dönüm noktasında yaratılan gerginlik, dördüncü durakta sinirlerine hakim olamayan Naci'nin Kenan'ı dövmesine sebep olur. 44. Dakikada gerçekleşen bu olayla neredeyse eş zamanlı olarak bir başka çatışma da savcı ve doktor arasında başlamıştır. Filmin bu dakikaya kadar sessiz iki protagonisti açısından, savcının "öleceği zamanı bilen kadın" hikayesi, ikili arasındaki tetikleyici olaydır denilebilir. Bu bakımdan anlatı yapısı karakterler arası ilişkiler üzerinden, aynı olay örgüsüne bağlı farklı yapılar geliştirmektedir.

Filmin orta noktasında muhtarın kızı, üzerinde çaylar ve yağ lambası olan bir tepsiyle odaya girdiğinde, hayalle gerçek birbirine karışır, anlatımın nesnelliği sorgulanır. Sahnedeki sembolizm, gerginliğin bir süreliğine yerini sükunete bırakmasına, karakterler arasındaki hiyerarşinin ve odağın yeniden düzenlenmesine vesile olur. Olay örgüsünün ağırlık merkezi bu noktadan itibaren doktor ve savcı arasındaki ilişkiye kayar.

Şekil 4.3 *Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Anlatı Yapısı*



Birinci Dönüm Noktası	: Naci ve savcı arasındaki gerilim. 15'.
Birinci Pinch	: Naci dördüncü durakta Kenan'ı döver. 44'.
Orta Nokta	: Muhtarın kızı. 66".
İkinci pinch	: Kurbanın bulunuşu. 88'.
İkinci Dönüm Noktası	: Savcı ve doktorun, doktorun ofisinde buluşması. 127'.
Akıbet	: Otopsi.150'.
Kapanış	**:** 154'.

Filmin dönüm noktaları, klasik anlatımdaki şablondan önemli farklılıklar oluşturmaktadır. Birinci dönüm noktası filmin girişine yakınken, ikinci dönüm noktası ise filmin kapanışına yakındır. 157 dakikalık ekran süresine sahip olan filmin oldukça uzun bir kısmı, yaklaşık 120 dakikalık bir bölümü ikinci perdeye ayrılmıştır. Filmin ana olaydan ziyade karakterlere odaklandığı buradan da anlaşılmaktadır.

Olay örgüsü kronolojik olarak sıralanmıştır ve bir günlük bir süreyi kapsamaktadır. Cinayetin işlenmesinden, otopsiye kadar geçen süre yaklaşık 2 gündür. Cinayet gece yarısı işlenmiş, ertesi gün kasabalı Yaşar'ın dükkanını kapalı görmüş, akşamında polis şüphelileri yakalamıştır. Gece boyunca süren aramaların sonunda sabah saatlerinde ceset bulunmuş ve kasabaya getirilmiş, öğleden sonra da otopsi işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu

süre zarfındaki en yoğun zaman aralığı geceyarısı başlayan arama çalışmaları ile sabah saatlerinde cesedin bulunduğu sahnedir. Bu aralıktaki sahnelerin uzunluğu gerçek zamana yakın ya da zaman zaman eş bir ilişki sunar. Böylece filmin gerçekçiliği zamansal olarak da desteklenir.

Bununla birlikte olay örgüsünde araya giren sembolik anlatım, bazı kısımlarda zamanın kurgu marifetiyle manipüle edilmesi, filmin gerçekçi anlatısının altında yatan felsefi ve tematik ilişkileri açığa çıkarmaktadır. Bu bakımdan olay örgüsünün kronolojisi, filmin yüzeyinde görülen açık olayların altında yatan tematik ilişkileri de açığa çıkarmaya dönük olarak bazı kısımlarda kronolojiyi bozar. Örneğin Arap'ın bölgeye ilişkin gerçek hisleri, kronolojinin bozulması suretiyle, Arap'ın ekranda olduğu ancak konuşmasını dış sesle yaptığı planda olduğu gibi, harici olarak sunulmaktadır. Karakterlerin düşünceye daldığı, muhtemelen kendi hayatlarını sorguladıkları bazı planlarda, doktor ya da savcı, doğayla ve rüzgarda savrulan otlarla ya da ağaç dallarıyla birlikte sunulur. Böylece olay örgüsünden, zamandan ve diğer karakterlerle olan ilişkilerinden soyutlanırlar. Bu manipülasyonlardan biri de anlatım bölümünde de üzerinde durulan muhtarın kızının odaya girdiği sahnedir.

Filmin bilgiyi aktardığı önemli araçlardan biri de diyaloglardır. Filmin diyalogları Türk Sinemasının sözlü anlatım geleneklerine uymamaktadır. Filmde bol miktarda konuşma olduğundan söz edilebilir. Ancak bu diyaloglar olay örgüsüne dair doğrudan bilgi aktarmazlar. Diyaloglar karakterlerin gündemlerine, kişilik özelliklerine uygun olarak tasarlanmıştır. Savcıdan fırça yedikten sonra Naci arabada serzenişlerde bulunur, savcıya sitem eder. Bu bir yandan Naci'nin özgüven eksikliğini, görevini yaptığı halde azarlanmasına içerlediğini gösterir, dolayısıyla Naci, alıngan bir kişiliğe de sahiptir. Diğer yandan Naci'nin bu karakteristik özelliğini oluşturan geçmişteki şartların sorgulanmasına, izleyicinin Naci'nin geçmişine dönük olarak nasıl şartlar altında yaşadığına odaklanmasına neden olur.

Benzer ilişkileri diğer karakterlerle, doktor, savcı, Arap ve Kenan ile kurmak da mümkündür. Diyaloglar karakterlerin şiveleri, eğitim düzeyleri, anlatı dünyasındaki hiyerarşik pozisyonları ile geçmişlerinde ve şimdiki zamandaki demografik niteliklerini sezdirmeyi amaçlar. Bu bakımdan diyaloglar bilgiyi doğrudan taşımaz ancak sezdirme

yoluyla filmin tematik düzeyinin kavranmasına destek olurlar. Filmin olay örgüsü ile tematik dizilimi üst üste oturmamaktadır. Filmdeki ana olay, işlenen bir cinayet sonrasında şüphelilerin cesedi gömdükleri yeri göstermesi üzerine kuruludur. Bu bakımdan cesedin bulunması ikinci dönüm noktası olmalıdır. Ancak tematik yapı, bu olay örgüsü dizilimini bozar. Zira cesedin bulunduğu sahnedeki olay artık bir hesaplaşma, kader anı ya da yüzleşme sunmamaktadır. Bunun yerine karakterlerin kişilikleri, psikolojik özellikleri ile ilgili olarak tematik yapıya ipuçları sunmaktadır. Bu nedenle de bu sahnedeki olay ikinci *pinch* olarak adlandırılmıştır.

Bununla birlikte buradan itibaren filmin üçüncü perdesinin başladığı söylenebilir. Anlatıdaki herkesi birbirine bağlayan ana olay çözülmüş, görev tamamlanmıştır. Bu noktadan itibaren 60 dakika boyunca ise filmdeki tematik yapının toparlanması süreci başlar. Savcının pişmanlığı ve kendi hikayesiyle ilgili şüpheleri, Naci'nin pragmatist tutumu ve doktorun tüm bu diğer karakterlerle olan hiyerarşik ilişkisindeki çözülmeler üçüncü perdede yaşanmaktadır. Suç çözülmüş, bürokratik işlemler neredeyse tamamlanmıştır. Üçüncü perde doktora odaklanır. Doktorun geçmişi, boşandığı eşi ile olan ilişkisi, yaşadığı şehre duyduğu özlem gibi sorunlara ilişkin ipuçları bu bölümde verilir. Bu nedenle filmin ikinci dönüm noktası, ahlaki tavır ve sorumluluklara ilişkin muhasebe, doktor ve savcının bir nevi hesaplaşması sırasında görülür.

4.3.4 Anlatı dünyası

Filmin açılış sahnesi, filmin olay örgüsündeki kronolojiyle doğrudan bağlantılı olmayan, büyük bir ihtimalle filmin konu ettiği olaydan bir gün öncesini göstermektedir. Serimleme (*exposition*), filmin anlatı dünyasına dair önemli bilgilerin verildiği, oryantasyonu sağlayan, anlatı dünyasındaki karakterlerin ve mekanların tanıtıldığı açılışlar için uygun bir terimdir. Kurulum (*set-up*) ise serimlemeden biraz daha farklı olarak anlatı dünyasındaki mekan, karakter ve durumların tanıtımından ziyade anlatı için gerekli zemini oluşturacak materyalleri sağlayan açılışlar için uygundur denilebilir. Örneğin dedektif ya da suç filmleri bütün bir anlatı dünyasını sunmak yerine esrar yaratacak parçalarla açılış yapmayı, protagonisti ve onun muhtemel amacını gösterir. Bir başka açılış biçimi ise prologdur (*prologue*). Prolog, filmin asıl hikayesine geçmeden önceki dünyayı, olayları, geçmişte olan bitenleri verir. Örneğin *Gladiator*

(Scott, 2000) filmindeki prolog, film açılmadan önce bir yazıyla, öykünün başlayacağı andan önce neler olup bittiğini anlatır. *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1969) filmindeki prolog tematik olarak öyküye bağlanır. *The Lord of the Rings: Fellowship of the Ring* (Jackson, 2001) filmindeki prolog, montaj sekans tekniğiyle 3000 yıllık bir sürede olan bitenleri açıklar. *Citizen Kane* (Wells, 1941) filminde ise prolog, filmin protagonisti Kane'in ölmeden önceki son anını gösterir ve filmin hem ana temasını hem de filmde çözülmeye çalışılan filmin en önemli esrarını sunmaktadır.

Bir Zamanlar Anadolu'nun açılışında ise bunların hiçbiri yoktur. Açılış filme tematik olarak bağlanmaz, olay örgüsü ile doğrudan ilişkisi yoktur. Olayların geçmişine ışık tutmaz. Bu nedenle giriş (*introduction*) olarak adlandırmak yerinde olabilir. Bu şekilde yapılan bir açılışın, anlatı dünyasının, bu dünyanın karakterlerinin, kasvetli, depresif ve umutsuz niteliklerini yansıtması açısından önemli olduğu söylenebilir.

Anlatı dünyası mekanları uzun ve kıvrımlı yollar, kırlar, tepelerden oluşmaktadır. Medeniyete ya da şehre dair bir görsel üçüncü perdeye kadar verilmez. Filmin açılışı sadece oto lastikçi dükkanını çerçeveye almış, çevreyi göstermeyen bir kadraj oluşturmuştur. Yoldan geçen bir kamyon, çerçeveyi siler. Karakterler, kırlar, tepeler ve kayalardan oluşan bu coğrafyaya yabancıdır. Kamyon ve daha sonra doktora odaklanılan sahnede uzaklardan geçen tren mekanın yabancı ve soğuk atmosferini desteklemektedir. Tren, uzaklardan, bu dünyanın içine girmeden, yanından geçip gider. Halbuki karakterler buraya hapsolmuştur. Doktor ve savcı burada gelip geçicidir. Ancak anlatı sürecinde oradadırlar. Bölgenin yerlileri Arap, savcının şoförü Tevfik ya da Naci gibi kişiler ise her ne kadar buranın insanı olsalar da onlar da bu coğrafyaya yabancıdır. Tevfik ve Arap sık sık yollar konusunda tartışırlar. Yol bulma meselesi sorunludur. Arap, bölgenin tekinsizliğinden bahseder. Yanında mutlaka silahla gezmektedir. Hiç bir şey yapmazsa havaya ateş ettiğini anlatır.

Ceceli'nin evinde bu yabancılaşma daha net bir şekilde görülmektedir. Ceceli bu bölgenin insanıdır. Yaşadığı ev, buradaki hiyerarşik ataerkil düzen, coğrafyanın sertliğine gösterdiği uyum, ölümle kurduğu ilişki, filmin protagonistleriyle arasındaki farkı gözler önüne sermektedir. Elektrik, bir diğer bakış açısıyla medeniyet, elinde tutamadığı, ona ait olmayan, yabancı bir dünyanın ürünüdür. Bu nedenle sıklıkla

elektrik kesintisi yaşanır. Ceceli elektrik kesintisini rüzgara, yani doğaya bağlar. Onun için kesintiler son derece alışıldık, normal ve olağandır, elektriğe çok da ihtiyacı yoktur. Doğanın sert koşullarına uyum sağlamıştır ve bu nedenle de bu sert ve geçimsiz doğayla arasında uyumlu bir etkileşim vardır. Kuzu eti yer, en iyi et budur. Evinde her zaman hazır yağ lambaları bulunur.

İkinci olarak Ceceli, köye bir morg yaptırmak istemektedir. Ölüm, yaşamdan daha değerlidir. Elektrik olmadan, medeniyet olmadan yaşamayı sorun etmez ama mezarlık duvarı ya da morg konusunda oldukça hevesli ve talepkardır.

Ceceli'nin Naci ve savcıyla girdiği diyalog da bu ayrımı ortaya koymaktadır. Şakayla karışık, işleri düşmese savcının buralara uğramayacağını ima eder. Açıkça savcı ile Naci'nin kendilerini yabancı ya da öteki gibi gördüğünü belli eder. Doktoru ise över. Doktor, görevi gereği de olsa gelmiş, köyün sağlık hizmetlerini görmüştür. Medeni dünya ile yaban hayatı ayrımının önemli sahnelerinden biri de muhtarın kızının çamaşırları topladığı sahnedir denilebilir. Sahne doktorun bakış açısıyla sunulmuştur. Onun oturduğu pozisyondan bakıldığında, rüzgarın sertleşmesi üzerine kız bahçeye çıkar ve çamaşırları toplar. Bu bakımdan muhtarın kızı, bu yaban topraklarındaki gizemli güzelliktir. Yaban, tüm sert ve yabancılaştırıcı koşullarına rağmen, içinde büyüleyici bir gizem barındırmaktadır. Aynı sahneye Ceceli'nin tarafından da bakılabilir. Bir önceki sahnede herkese ışık tutan, aydınlatan, saflığı, kırılganlığı ve masumiyetiyle öne çıkan muhtarın kızı, bu yaşama aittir. Rüzgar sertleştiğinde hızlıca çamaşırlara doğru ilerler ve ustalıkla işini bitirip eve girer.

Coğrafya ile medeniyet arasındaki çatışma üçüncü perdenin başladığı, konvoyun kasabaya girdiği sahnede de vurgulanır. Konvoy, uzak diyarlardan, karlı dağlar, kayalıklar, tepeler ve kırların arasından, çok uzak bir diyardan geliyor gibi kasabaya giriş yapar.

Bu yönleriyle anlatı dünyasının inşası film geneline yayılmaktadır. Her durak, anlatı dünyasına ilişkin yeni bir bilgi aktarmakta, karakterlerle anlatı dünyasının ilişkisini kurmaktadır. Nihayet üçüncü perdede kasaba, bu yabancı dünyayla çevrelenmiş bir sığınak gibi sunulur.

Bir Zamanlar Anadolu'da, yönetmenin diğer filmleriyle belirgin ortaklıklar, erken dönem filmleriyle ise farklılıklar taşımaktadır. Gerçek hayattaki deneyimlerin haricinde, izleyici açısından yönetmenin diğer filmlerinde kurulan dünyalara kıyasla *Bir Zamanlar Anadolu'da*, çok daha sert ve düşman bir coğrafya sunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın erken dönem filmleri daha deneysel ve muğlaktır. *Kasaba* (Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Ceylan, 1999) ve *Uzak* (Ceylan, 2002) filmleri taşradan çıkışın ve geri dönüşün öyküleridir. Karakterler bu dünyaların insanıdır. Karakterler bölgeye aşina ve tanıdıktır. Uzak filminde medeniyet, yani İstanbul ise Yusuf'a yabancı ama aynı zamanda cezbedici şekilde sunulmuştur. Üç filmde de karakterlerin mekanla ve olay örgüsü ile ilişkileri görece rastlantısal olarak kurulmuştur. Olay örgüsünde belirsizlik hakimdir. *İklimler* (Ceylan, 2006) ve *Üç Maymun'da* (Ceylan, 2008) ise rastlantı, tesadüf ve doğaçlama yerini sebep-sonuç ilişkisiyle kurulmuş analitik bir sisteme bırakmaya başlar. İlk filmler, karakterlerin pek konuşmadığı, mekan içerisinde doğaçlama ve rastlantılara yer veren mizansenlerin kurulduğu filmlerken, *İklimler*'den itibaren diyaloglar, karakter özellikleri, karakterlerin mekanlarla ilişkileri daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi bu bakımdan yönetmenin evrimini, değişimini de gözler önüne serer. Rastlantı ve doğaçlamanın eksiltilmesi, filmin daha analitik bir şekilde okunmasına müsaade etmektedir.

Yönetmenin daha sonraki filmleri, *Kış Uykusu*, *Ahlat Ağacı* (Ceylan, 2018) ve *Kuru Otlar Üstüne* (Ceylan, 2023) de benzer nitelikler göstermektedir. Bu filmlerde konuşan, birbirleriyle etkileşim ve iletişim içinde bulunan karakterler, daha fazla kurgu manipülasyonu öne çıkmaktadır.

4.3.5 Biçimsel özellikler

Film, soğuktan buz tutmuş bir pencerenin önünde açılır. Donmuş bir pencere, görüntü fludur. Bir süre sonra kaydırma hareketiyle (*dolly-in*) kamera yavaşça içeri doğru yaklaşır ve görüntü netleşir. 3 kişi, küçük, izbe bir odada, yiyip içmektedir. Dışarıdan gelen köpek sesleri üzerine Yaşar yerinden kalkar, sobanın üzerindeki tavadan bir tencere kapağının üzerine bir kaç parça et alır ve dışarı çıkar.

Burası, üzerine karanlık bulutların çöktüğü, tepesinde özensiz bir şekilde "burası satılık" yazılmış, kapıya irili ufaklı lastiklerin yığıldığı, kuş uçmaz kervan geçmez

izlenimi yaratan bir yol kenarına kurulmuş, derme çatma bir oto lastikçi dükkanıdır. Yaşar köpeğin önüne yiyecekleri bırakır ve dükkana döner. Bir kamyon gürültülü bir şekilde çerçeveye girer ve silme efektiyle (*wipe*) ekranı siyaha düşürür. Siyah üzerine beyaz renkte filmin ismi belirir.

Filmin büyük bölümü bir geceyarısında, Anadolu'nun düzlüklerinde, tepelik ve kayalık arazilerinde geçmektedir. Burası sert rüzgarların ve dolambaçlı yolların bulunduğu, tekinsiz, yaşam belirtisi barındırmayan, soğuk ve ürktücü bir yerdir. Protagonistler mecburen buradadırlar ve görevlerini bir an önce tamamlayıp bu düşman diyarı terk etme peşindedirler. Filmin açık anlamı bir cinayet soruşturması nedeniyle bir araya gelmiş kişilerin yolculuğu ve bu yolculuk sırasında birbirleriyle olan etkileşimleri üzerinden yorumlanabilir. Filmde açıkça gösterildiği üzere cinayeti soruşturan ekip üyeleri arasında katı bir hiyerarşi kurulmuştur. Hiyerarşinin tepesinde hem bürokratik olarak hem de karar verme yetkisine sahip olması nedeniyle savcı yer alır. Bu hiyerarşik düzen içerisinde savcı filmin başlarında nadiren gözükür. Bu tercih, savcının gizemli ve otoriter gücünü desteklemektedir. Ardından soruşturmayı yürüten Naci ve zaman zaman onun ikinci adamlığını ele geçirmeye çalışan jandarma komutanı gelmektedir.

Bu hiyerarşik dizilim ve güç kavgası bütün film boyunca etkisini hissettirir. Ekipte yer alan herkes erkektir ancak hikaye kadınlarla ilgilidir. Karakterler tanındıkça, kişilikleri ve geçmişlerine ilişkin ipuçları aktarıldıkça, filmin kadınlarla oldukça yakından ilgili olduğu belli olur. Filmde iki önemli kadın figürü yer almaktadır. Birisi Ceceli'nin kızı, diğeri de kurbanın eşidir. Her ikisi de neredeyse hiç konuşmaz. Savcı cesedin teşhisi için kadına soru sorduğunda, kurbanın eşi cevap vermez. Savcının diretmesi ve zorlaması üzerine başını sallayarak "evet" diyebilir sadece. Kasaba yaşamında ve kırsalda kadının söz hakkı yoktur. Buna rağmen kadınlar tüm öykülerin içindedir.

Olay örgüsü bir cinayet soruşturması üzerine, kurbanı bulma üzerine kurulmuştur. Ancak bu durum aynı zamanda cesedin üzerine örtülen toprağın kaldırılması gibi, karakterlerin üzerindeki gizemin, yaşamlarındaki sorunların, travmaların ve işledikleri suçların da kaldırılması anlamını taşır.

Film referanslarını taşra yaşamından almaktadır. Bölgenin coğrafyası, sertliği ve acımasızlığı taşra yaşamına da işlemiştir. Kasabaya dönüş sahnesinde, kasaba engin

dağlar ve kırsal tarafından çevrelenmiş izole edilmiştir. Film kasaba ve köy yaşamına şehirden gelmiş doktorun gözüyle de bakar. Doktor da burada konuşmamaktadır. İşini yapar ve kendisine sorun çıkarabilecek bürokratik meselelerden uzak durur.

Bir Zamanlar Anadolu'da karakterlerin hikayelerine, geçmişlerine, pişmanlıklarına odaklanır, bu temalar üzerinden filmin örtük anlamına bakılabilir. Naci aile hayatında hem çocuğuyla hem de eşiyle ilgili sıkıntılar yaşamaktadır. İşini yapmaktadır ancak kritik bir hastalığın pençesinde olan çocuğuna yardım etmek konusunda acizdir. İlaçlarını yazdırmayı bile unutmuştur. Savcı, anlattığı güzel bir kadının hikayesi ile kendi işlediği suçla yüzleşir. Doktor ise olan biteni izlemekle yetinir. Özellikle savcıyla olan tartışmalarında savcının kendi günahlarıyla yüzleşmesini sağlayan kişidir. Ancak otopsi sahnesinde kurbanın nasıl öldüğünü öğrendiğinde bunu tutanağa yazdırmaz. Morgdaki diğer görevlilerin yanında ilk defa hiyerarşide kendisine bir yer bulur. Protagonistlerin tamamı pragmatist, kendi dertlerinden başka bir şeyi önemsemeyen, bu vahşi coğrafyaya uyum sağlamış kişiler olarak gözükmektedir. Bu nedenle muhtarın kızı yüzlerine ışık tuttuğunda bakışlarını kaçırırlar. Umursamazdırlar, dertleri bir an önce işi bitirip hayatlarına devam etmektir. Vahşice işlenen cinayet umurlarında değildir, bir başka deyişle bu vahşette her birinin payı vardır.

Bu nedenle yolculuk gece saatlerindedir. Gece yolculuğu protagonistlerin kendi ahlaki tutumlarına karşı olan körlüklerini de vurgulamaktadır. Yuvarlanan elma sahnesi için bir sezdirme (*foreshadowing*) olasılığından bahsetmek de mümkündür. Yuvarlanan elma akıntıya kapılarak suda ilerler ve en sonunda kayaların sıkıştırdığı bir kanalda takılır kalır. Durduğu yerde üç tane çürümüş elma bulunmaktadır. Bu sahne daha önce bahsedildiği üzere yolun sonundaki ölümü ve çürümüşlüğü göstermektedir. Buna ek olarak sahnedeki 3 çürümüş elmanın zaten burada uzun zamandır yaşamakta olan savcı, Naci ve Arap oldukları, dördüncü elmanın ise yakında çürüyeceği ima edildiği şekilde doktor olduğu yorumunu yapmak da mümkündür.

Filmin semptomatik anlamı ise önce taşra sonra da Türkiye genelindeki temel sorunlarla ilgili olarak yorumlanabilir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde Ceceli örneğinde açıkça görüldüğü gibi güç, taşralıların elindedir. Yıllarca okul okumuş savcı ve doktor Ceceli'nin başında oturduğu yer sofrasının misafirleridir. Onun kurallarına uygun

davranırlar. Elektrik kesintisi Ceceli'yi rahatsız etmez. Savcı da ses çıkaramaz. Savcı ile güç savaşı yaşayan, yaptığı iş sürekli eleştirilen Naci sadece itiraz eder ancak o da diretmez. Üstelik Naci oralıdır. Kentliler seslerini çıkaramaz. Sosyo-politik açıdan bakıldığında, film, Türkiye'de olan bitenlerle yakın ilişki içerisindedir. Bu bakımdan film kentli-taşralı, modern-geleneksel ayrımlarını konu edinmekte, ataerkil gelenek, otorite ve kişisel insiyatif meselelerini sorgulamaktadır.

Tablo 4.3 *Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması*

	Konvansiyon	**Bir Zamanlar Anadolu'da**
Anlatı Dünyası	Genellikle karakter yerine tip. Arketipler; kitleleri ya da toplulukları temsil eden şemalar. Toplumsal gerçekçi filmlerde gerçekçi mizansen ve çevre. Tür filmlerinde konvansiyonlara uygun tasarım.	Tip yerine karakterler. Karakterleri ve onların duygularını, hislerini, psikolojilerini öne çıkaran sinema teknikleri. Karakterler karmaşık ve kusurludur.
Olay Örgüsü Yapısı	Genellikle doğrusal olay örgüsü. Formüle bağlı dizilim. Tahmin edilebilir son. Sıkı bir sebep-sonuç ilişkisi.	Doğrusal, kronolojik olay örgüsü. Olay örgüsü sıklıkla ana olaydan sapar, muğlak, açık uçlu yorumlamayı teşvik eder.
Anlatım	Sözlü anlatım; didaktik söylem; genellikle sınırlandırılmamış anlatım; bilginin derinliği yönünden genellikle nesnel; tek boyutlu.	Sinemasal anlatım; sınırlı ve sınırlandırılmamış stratejilerin etkili kullanımı; derinlik yönünden öznelliği de kullanan; çok katmanlı anlatım.
Stil	Gerçekçi tasarım, konvansiyonel kurgu ve kompozisyon. Gerçekçi mizansen. Mizansen nadiren bilgi aktarımı sağlar. Kurgu devamlılık prensibini korur. Ses tasarımı: Çoğunlukla dublaj. Diegetik olmayan, fon işlevi gören müzikler.	Gerçekçi mizansen. Uzun planlar, konvansiyona aykırı stilistik kullanımlar ve sembolik anlatım. Mizansen etkili olarak anlatımla ilişkilidir. Karakterlerin duygu dünyasını yansıtır. Minimum kurgu manipülasyonu. Diegetik ses kullanımı.
Anlatım Modu	Klasik anlatım	Modern klasik anlatım ya da sanat sineması anlatımı.
Tema	Geleneksel, ataerkil aile yapıları; aile birliği ve ahlak üzerine yapılan vurgular.	Kentli-taşralı, modern-geleneksel çatışması, ataerkil düzen, hiyerarşi ve bürokrasi, adaletsizlik.
Protagonist	Tek Protagonist	Çoklu protagonist kullanımı.
İzleyici	Kolay erişilebilir olay örgüsü yapısı; büyük kitlelere ulaşma amaçlı	İzleyicinin fabulayı oluşturmasına engeller çıkaran, soyut ve simgesel bir olay örgüsü sunulmaktadır.
Farklılaştırma		Suç türü tahrip edilmiştir. Konvansiyonel olay örgüsü ortadan kaldırılmıştır. Mizansen olay örgüsünün önüne geçmiştir. Anlatı berraklığı zedelenmiştir. Karakterlerin duygularını yoğun bir şekilde ifade ettiği melodramatik geleneğe karşı, karakterler duygularını saklamaktadır.

4.4 Koca Dünya

Kız kardeşinin kaldığı evde yaşayan adamın, kardeşiyle evleneceğini öğrenen Ali, kardeşini kurtarmak için eve girer, ona engel olmaya çalışan adamı, eşini ve kızını bıçaklayarak Zuhal'i evden kaçırır. Kendilerine yeni bir yaşam kurmak için ormana yerleşirler. Reha Erdem'in senaryosunu yazıp yönettiği *Koca Dünya* Uluslarası Ankara Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen", Venedik Film Festivalinde "Jüri Özel Ödülü", Adana Film Festivali'nde "Altın Koza" başta olmak üzere 14 ödül kazanmış, 11 adaylık almıştır.

4.4.1 Bölümlendirme

A. Giriş

1. Şehir.
2. Ali ve Zuhal'in yetimhanede büyüdükleri öğrenilir.
3. Ali, Zuhal'in evlendirileceğini öğrenir.
4. Ali Zuhal'in kaldığı evi basar, evdekileri bıçaklar, Zuhal'i kaçırır.
5. Ali ve Zuhal motorsikletin üzerinde şehirden kaçarlar.
6. Jenerik.

B. Yol

1. Mola yeri.
2. Yollar.

C. Orman

1. Giriş.
2. Ali ve Zuhal ormanda ev kurarlar.
3. Zuhal ormanda yalnız kalır.
4. Zuhal Ali'ye devrilmiş bir kayığı gösterir.
5. Ali'nin motorsikletinin aynası çalınır.
6. Ali ve Zuhal birbirlerinin taklidini yapar.

7. Zuhal oğlunu arayan yaşlı kadınla karşılaşır.

8. Zuhal sarhoş bir şekilde ormana dönen Ali'yi çadıra götürür.

9. Zuhal kusmaya başlar.

10. Zuhal ağlamaktadır.

11. Zuhal yaşlı kadını gömer.

12. Zuhal ormana uyum sağlamıştır.

13. Zuhal annelerini arayan adamlarla karşılaşır.

14. Zuhal manda ve keçiyle konuşur.

15. Zuhal ve Ali ölümle ilgili bir oyun oynarlar.

16. Zuhal bayılır.

Ç. Kasaba

1. Kasabaya ziyaret.

2. Ali tamircinin yanında işe girer.

3. Ali ve usta panayır alanına gider.

4. Ali falcının odasındadır.

5. Falcı Zuhal'in saçlarını toplar.

6. Ali iş yerine panayıra gider, falcıyla yatar.

7. Ali parasını falcıya kaptırmıştır, panayıra gittiğinde herkesin ayrıldığını fark eder.

8. Ali isten ayrılmak zorunda kalır.

9. Ali Zuhal'i hastaneye götürür.

10. Hastane.

4.4.2 Anlatım

Film alacakaranlıkta, fabrikaların bacalarıyla açılır. Bacaların silüet halinde göründüğü planda, beyaz bir keçi, doğal ışığa meydan okur gibi, çerçevenin dışına doğru

yerleşmiştir. Ali, kolunu bir tahtaya dayamıştır ve üzerine “baba, baba” diye bağıran bir kızın sesi düşmektedir.

Görsel 4.41

Açılış



Film: Reha Erdem

Ali motorsikletine atlar ve yola düşer. Karanlığın içinden şehir merkezine girer. Birkaç kişinin aynı odada yattığı izbe bir pansiyonda kalmaktadır. Telefonunu elinden düşürmez, kardeşine ulaşmaya çalışmaktadır. Motorsikletine atlar ve dar bir sokaktaki bir binanın önünde durur. Merdivenleri çıkar. Evde yaşayanlar evin kapısının önünde, koyu renk bir paspasın üzerine ayakkabılarını gelişigüzel bir şekilde bırakmışlardır. Ali kardeşini görmek için içeri girer, bu sırada evin babası gelir. Babanın konuşmasıyla kardeşlerin yetimhanede büyüdükleri, aslında kardeş olmadıkları, yetimhanedeki görevlilerin Ali ve Zuhal’e yalan söylediği bilgisi verilir. Böylece Ali ve Zuhal’in geçmişine dair bir ipucu verilmiş olur. Adam Ali’yi evden kovar ve bir daha gelmemesini tembihler.

Sabah olmuştur, çerçevede sadece fabrikanın bacaları ve ardındaki ormanlık tepe görünmektedir. Ali otomobil tamiri sırasında arkadaşından ustanın, çocuk yaşta bir kızla evleneceğini öğrendiğinde sesle bir sinyal verilir. Ali motorsikletine atlar ve sinyalin yerini motorsikletin sesi alır. Ali Zuhal’in olduğu eve girmeye çalışır ancak evin kızı

ona müsade etmez. Sokakta anneyi bekler ve ondan babanın Zuhal ile evleneceğini öğrenir. Ali, pansiyona döndüğünde, pansiyondaki arkadaşları "baba" teması üzerinde durmaktadır. Bir arkadaşı anası babası olmadığı için çok şanslı olduğunu öne sürer. Ali yumruğunu sıkar, bu plan sehpanın üzerindeki bıçağa bağlanır, ardından da bir *ellipsis*le Zuhal'in kaldığı evin önündeki paspas ve gelişigüzel bırakılmış ayakkabılar görülür.

Baba kapıyı açar, konuşmasına fırsat tanımadan Ali bıçağı adama saplar, Zuhal'in odasına girdiği sırada kız Ali'ye saldırır ancak o da bıçaklanır. Son olarak anne koşarak yetişir ve Zuhal'i saçlarından yakalar ancak Ali soğukkanlı bir şekilde kadını da bıçaklar. Evdeki sessizlik, sert bir geçişle, patinaj ve motor sesine bağlanır. Gece karanlığında Ali motorsikleti kullanmakta ve arkasında Zuhal oturmaktadır. Olay yeriden uzaklaştıkça motor sesinin yerini sirenler ve o sirenleri de yavaş yavaş bastıran bir fon müziği alır. Ali ve Zuhal'in uzaklaşmaları, aralara girilen bağımsız planlar, zaman zaman uygulanan *slow-motion* gibi zamanı manipüle eden bir kurguyla verilir. Güvenli bölgeye geldikleri bilgisi atmosfer sesinin tamamen ortadan kaldırılması ve müziğin de yavaşlayarak oldukça sakin bir tona kavuşmasıyla anlaşılır. Yollar artık bomboştur, şehrin karmaşası geride kalmıştır. Buraya kadar sıklıkla kullanılan üst açılar, Ali ve Zuhal'in şehirden uzaklaşması planında da kullanılır. Kamera yükselerek arkada bıraktıkları şehrin görüntüsünden karanlık gökyüzüne dönerek, kapanır. Filmin jeneriği açılır.

Görsel 4.42

Ali ve Zuhal üst açı



Film: Reha Erdem

Görsel 4.43

Şehirden uzaklaşma



Film: Reha Erdem

Mavi bir gökyüzü, kamera tilt hareketiyle aşağı döner ve belli ki artık kullanılmayan, terk edilmiş, enkaza dönmüş bir yapıyı gösterir. Yıkık dökük, kapısı, penceresi olmayan bu izbe binada Zuhal bir köşeye çökmüş, Ali evin içinde gezinmektedir. Zuhal "bizi bulurlar mı?" diye sorduğunda Ali filmin ismini de telaffuz ederek, "unuturlar, buluruz bir yer, koca dünya" şeklinde cevaplar. Tam bu kelimelerin üzerine sert bir fren sesi gelir. Duvarın ardına saklanarak sesin geldiği yere bakarlar. Beyaz bir araba yolda durmuştur, ön koltuktakiler yer değiştirir. Uzun yolda araç kullanmış da yorulmuş gibi, şoför koltuğundaki adam gerinerek diğer koltuğa geçer.

Görsel 4.44

Mola yeri



Film: Reha Erdem

Sahnede diyaloglar yoluyla Ali ve Zuhal'in geçmişine dair şüphe oluşturacak yeni bilgiler verilir. Ali, Zuhal'e "o adam sana kötü bir şey yaptı mı" diye sorduğunda Zuhal konuyu değiştirerek ellerinin benzemediğini söyler. Yüzleri de benzememektedir. Zuhal birinin annesine, diğerinin ise babasına benzemiş olma ihtimalini açar. Ali motorsikleti çalıştırmakta güçlük çeker. Motor çalışınca yeniden yola çıkarlar, önce feribota binerler ardından yol ortasında Ali'nin motoru çalıştırırken çektiği güçlük gösterilir. Yolun sonunda bir kasabaya ulaşırlar, yemek molasının ardından yeniden yola çıkarlar ve toprak bir yol üzerinden sazlıklarla kaplı bir nehir kenarına ulaşırlar.

Görsel 4.45

Toprak yol



Film: Reha Erdem

Sazlıkların ardında büyük bir orman bulunmaktadır. Orman yolunda bir süre ilerledikten sonra, motorsikleti bırakırlar ve yürüyerek ormanın içinde ilerlerler.

Görsel 4.46

Sazlık



Film: Reha Erdem

Ormanın ardından sazlık bir alana girerler, dev otların arasında kaybolmuş gibidirler. Zuhal ürkek bir tonla "burada yılan olur mu?" diye sorar. Sazlıkların arasında onların görmediği bir yılan gezmektedir. Sazlıkları geçtikten sonra yeniden ormana girerler, bir dereyi geçerler ve kendilerine yerleşecek bir yer bulurlar.

Buraya kadar anlatım sınırlı olmakla birlikte sebep-sonuç ilişkisine bağlı bir olaylar dizisi sunar. Kardeşlerle ilgili oldukça sınırlı, bununla birlikte de nesnel bilgi verilmiştir. Buraya kadar olan kısımda protagonist Ali'dir. Ali bir tamircidir, yetimhanede büyümüştür, Zuhal adında bir kız kardeşi vardır ancak yanlarında kaldığı aile Ali'nin Zuhal'i görmesine engel olmaktadır. Ali'nin önemli yer ayrılan motorsikletli planlarından çıkarımda bulunulacağı üzere motorsiklet hayatının önemli bir parçasıdır. Kasvetli, boğucu ve umutsuz bir dünyada, motorsiklet onu özgürleştirmekte, rahatlatmaktadır. Ali'nin motorsikleti, moped tarzı, zayıf, ucuz bir motorsiklettir ancak çıkardığı ses pek de gerçekçi olmayan, ses tasarımı marifetiyle üzerine yerleştirilmiş gibi görünen, film boyunca da sık sık tekrar eden bir örüntüye sahiptir. Motorsiklet bu özellikleriyle yön bulmayı, liderliği, özgürlüğü ve çıkardığı sesin gücünden dolayı maskülenliği de simgelemektedir. Zuhal'i evden kaçırdığı ve şehri terk ettiği sekanstaki duygusal etki motorsikletin bu çift taraflı simgesel niteliğiyle pekiştirilir. Bir yandan motorsiklet, karakterlerin sıkışıp kaldıkları şehir hapisanesinden kaçarak özgürleşmelerini desteklemekte, bir yandan da işlenmiş bir cinayetteki maskülen karakteri ses yoluyla dışa vurmaktadır. Nihayet, kardeşler şehirden uzaklaştıkça motorsikletin gürültüsü de azalır ve sonunda tamamen kaybolur.

Ali ve Zuhal'in ormana yerleşmeleriyle birlikte, stilistik bir değişim göze çarpar. Şehirdeki karanlık, dar açılı planların yerini geniş, aydınlık planlar alır. Şehir planlarında kullanılan ağırlıklı olarak siyah ve sarı tonlar, doğanın çok çeşitli renk paletiyle değiştirilir. Şehirde, özellikle gece planlarındaki grenli, kumlu görüntünün yerine, oldukça keskin ve net planlar geçer. İkinci olarak olay örgüsü yolundan sapar. Filmin izleyicinin önüne sunduğu bıçaklama ve kaçma hikayesi durdurulmuş, bunun yerine doğada geçen yeni bir hikaye başlamıştır. Buradan itibaren anlatım, Ali ve Zuhal'in kaçışından çok yılanlar, kurbağalar, kuşlar gibi yabandaki yaşamın çeşitli olanaklarına odaklanır.

Görsel 4.47

Ormana giriş



Film: Reha Erdem

Görsel 4.48

Dere

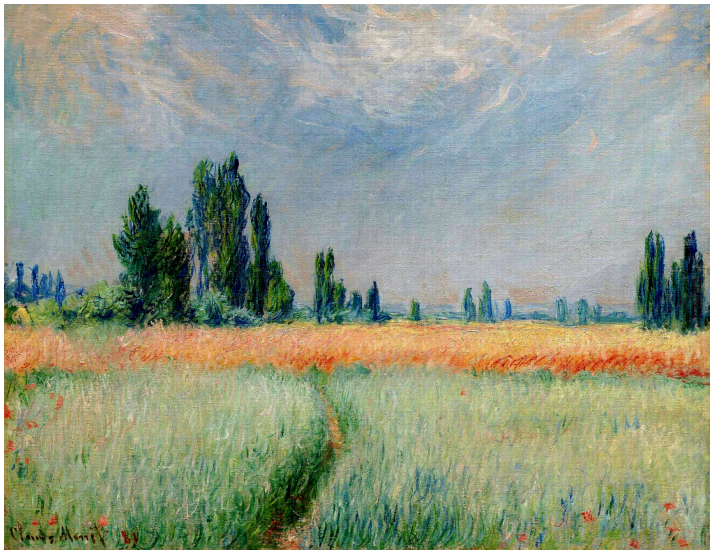


Film: Reha Erdem

Sarı ve yeşil rengin zıtlığının öne çıktığı (Görsel 4.47) ormana giriş sahnesinde karakterler kaybolmuş, mekan öne çıkarılmıştır. Aşırı genel plan, kurma (*establish*) vasfı taşımıyorsa uçsuz bucaksız olma ya da karakterlerin önemsizleştirilmesi gibi anlamlar içerebilir. Görsel 4.47 bir kurma planı değildir, bununla birlikte ormanın uçsuz bucaksızlığını da desteklemez. Ancak karakterleri ormanın, bir başka deyişle doğanın karşısında ufacık, değersiz ve önemsiz olarak kaydeder. Bununla birlikte planı izlenimci olarak da değerlendirmek mümkündür. İzlenimci tablolarda da figürler resmin içinde kişiliklerinden soyutlanmış, resmi tamamlamaya hizmet eder şekilde sunulmaktadır.

Görsel 4.49

The Wheatfield



Not: 82,0x65,7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1881.

Kaynak: (http-21)

Görsel 4.50

Pond at Montegron



Not: 173,0x194,0 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1876.

Kaynak: (http-22)

Görsel 4.51

Japanese Footbridge



Not: 81,3x101,6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1899.

Kaynak: (http-23).

Monet'nin tablolarıyla Erdem'in çerçeveleri kompozisyon, tonlama, ışığın kullanımı gibi birçok açıdan benzerlikler taşımaktadır. Erdem de izlenimciler gibi doğal ışık ve orman arasında etkileşim kurar. Bu etkileşim doğal ışığın geçiciliğini de yansıtmaktadır. Yine izlenimciler gibi Erdem'in filminde de doğa merkeze alınmıştır. Ormandaki planlar, insan ve doğa arasındaki uyum ve uyumsuzluğa odaklanmaktadır. İzlenimciler sıklıkla duyguyu atmosfer üzerinden oluşturmaya çalışmaktadırlar. Koca Dünya'da da karakterlerin duygu durumları, çevreleriyle verilmektedir. Ormanda ışığın kullanımı, ses miksajı ve müzik, karakterlerin iç dünyalarını yansıtmaktadır. Görsellik ve atmosfer, filmin anlatı yapısının önüne geçmektedir. Filmde duygular, anlatı yapısının (*syuzhet*) organizasyonuyla değil, dolaylı yoldan verilmektedir.

Ali ve Zuhal bir sonraki gün, motorsikletin üzerinde ağaçların ardından çıkarak, karşılarında uzanan kasabaya girerler. Zuhal'in önünden panayırın reklamını yapan bir araç geçer. Ardından Ali orman için alışveriş yaparken Zuhal buğulu bir aynanın karşısında kendini seyreder. Kardeşler ormana döndüklerinde kasabadaki yaşamla, doğadaki yaşam arasındaki stilistik zıtlık daha da netleşir. Ali ve Zuhal içinde kalabilecekleri bir barınak inşa ederler. Bir sonraki planda yosunların üzerinde ağır ağır ilerleyen bir salyangoz görünür. Şehir ve kasaba yaşamındaki tutarlık ve nedenselliğe karşı ormandaki yaşamda sebep-sonuç ilişkisi kaybolmaya başlar. Ali ve Zuhal dere kenarında otururken Zuhal "yeni isimlerimiz olsun" der. Kendisine Mimi, Ali'ye de Kumkum ismini uygun görür. Ali, bu durumdan hiçbir şey anlamadığı gibi Kumkum ismini de beğenmez. İsim değiştireceklerse daha güzel bir isim olarak Kartal ismini önerir. Zuhal rasyonel olandan uzaklaşmakta, Ali ise dışarıdaki dünyaya bağlılığını devam ettirmektedir. Kasabaya gittiğinde insanlarla sohbet eder, namazını kılar, panayırda eğlenmeye gider. Zuhal ise nadiren ormandan çıkmakta, orada kalarak orman yaşamına da ayak uydurmaktadır.

Ali kasabaya gitmek için derenin karşısına geçtiğinde motorsikletinin aynasının kırılmış olduğunu fark eder. Yakınlarda birileri vardır. Derenin diğer yanında ise Zuhal, yarı çıplak, saçlarını yıkamaktadır. Birisi ona aynayla ışık tutmaktadır. Hızlıca üzerini giyinir ve çadıra dönerek Ali'nin bıraktığı bıçağı alır. Bu sırada Ali tamirci dükkanına varmıştır bile. Ustayla birlikte panayıra giderler ve eğlenirler. Orada tanıştığı falcıdan belli ki

hoşlanmış, bir sonraki planda, bir ağaca aynayı asmış saçlarını taramaktadır. Ardından Zuhal ve Ali kıyafetlerini değiştirmişler, Zuhal Ali'nin taklidini yapmaktadır. Ancak izlenmektedirler.

Ali'nin Zuhal'in yanında kaldığı aileyi yaraladığı ya da öldürdüğü bıçağı Zuhal'e bırakması, Zuhal'in daha sonra üzerine tutalan ışık nedeniyle bıçağa koşması, Ali'nin motorsikletinin aynasının kırılması, motorsikletin plakasını değiştirmesi, izlendiklerini sezdiren, zaman zaman da gösteren planların varlığı, ormandaki hayat ile olay örgüsü arasındaki zayıf bağı aralıklarla ve gevşek şekilde yeniden kurmaktadır. Ali ormandan ayrıldıktan sonra Zuhal açısından hayat daha farklı akmaya başlamaktadır. Çadırdayken yaşlı bir kadın gelir ve kaybettiği babasını ona sorar. Filmin başladığında da ilk duyulan şey "baba, baba" laflarıdır. Kadın bildiği kadarıyla soyunu saydıktan sonra ağlayarak ayrılır. Onun ayrılmasıyla Zuhal kusmaya başlar. Bu sırada Ali panayırda falcıyla vakit geçirmektedir. Ali karanlıkta döner, güçlükle yürümektedir, Zuhal elindeki ışıkla ona yardıma koşar.

Görsel 4.52

Ali'nin karanlıkta dönüşü



Film: Reha Erdem

Ali'nin ayrıldığı zamanlarda Zuhal ormana daha fazla uyum sağlamaktadır ama aynı zamanda da kusmaktadır. Özellikle Zuhal'in yalnız kaldığı planlarda, anlaşılması pek mümkün olmayan olaylar gerçekleşmektedir. Yaşlı kadının gelişi, Zuhal'in keçiyle iletişim kurmaya başlaması, ormanda Ali'nin aynasını çalan adam, izlenme hissi gibi olaylar *fabula*nın inşa edilmesinin önünde önemli bir engel oluşturmaktadır. Bununla birlikte izleyici bu olan bitenden anlam çıkarmaya çalışmaktadır. Halbuki bu sahneler, olay örgüsüyle doğrudan bir ilişkiye sahip değildir. Atmosfer ve karakterler arasındaki etkileşim önceliklidir.

Ali, Zuhal'i panayıra götürdüğünde aralarındaki zaten şüpheli olan kardeşlik bağı da zedelenir. Ali ve falcı arasındaki ilişki Zuhal'i kıskandırmıştır. Böylece geçici bir süreliğine de olsa olay örgüsü öne çıkar. Zuhal'in kıskançlığı analitik bir şekilde verilir. Falcının saçlarını toplamasından ziyade Ali ile arasındaki ilişki onu kızdırmıştır. Ali'yi kızdırmak için gondolda birinin yanına oturur. Ancak bu sebep-sonuç ilişkisine bağlı yapı hızla dağıtılır. Zuhal'in öfkesini yansıtan asıl sinemasal araç stildir (bkz. Görsel 4.53 ve Görsel 4.54).

Görsel 4.53

Zuhal ağlamaktadır



Film: Reha Erdem

Görsel 4.54

Zuhal'in gözünden gökyüzü



Film: Reha Erdem

Olay örgüsünde yaşanan kopuşlar, rasyonel olmayan ve hikayeye bağlanmayan tercihler izleyicinin *fabula*yı oluşturmasına ciddi ölçüde zarar vermektedir. Anlamsız gibi görünen sahneler ve planlar keskin bir şekilde olay örgüsü ve stil arasında bir ayrım yaratmıştır. Ali ve Zuhal'in ormana yerleşmeleriyle birlikte, anlatım tarzı ya da kipi (*mode of narration*) değişmiştir. Ormana giriş sahnesiyle birlikte olay örgüsü yapısı, hızlıca stilin baskısı altına girer. Stilin olay örgüsü yapısına baskın ya da en azından dengeli olduğu anlatım tarzını ya da kipini Bordwell (2008, s. 98) parametrik anlatım (*parametric narration*) olarak tanımlamaktadır.

Noel Burch (1981, s. vii) Eisenstein, Resnais, Antonioni, Bergman gibi yönetmenlerin, başkalarına göre maharetli ve sıradışı olmalarınının sebebini, kurdukları söylemin biçimsel parametrelerinin organize edilme şeklinden kaynaklandığını göstermektedir. Bu parametrelerden biri örneğin, (s. 12) kamera açısı ya da kameranın özneye olan uzaklığıdır. Bir diğeri (s. 51) planların süresi ve zamansal manipülasyonlardır. Bir başkası (s. 53) alan derinliği, keskinlik ya da kompozisyondur. Son olarak da (s. 56) sesle ilgili parametrelerden bahseder.

Burch'ün parametreler dediği, Bordwell'in sinema tekniği dediğiyle aynı şeydir. Klasik anlatımda sinema tekniği, olay örgüsü yapısının nedensellik, zaman ve mekansal ilişkilerini inşa eder. Stilin görünmezliği, *syuzhet*nin desteklenmesi işlevini yerine getirir. Sanat sineması ya da tarihsel-materyalist anlatımlarda stil daha görünür olmasına rağmen olay örgüsü yapısının işlevlerine bağlı olarak çalışmaktadır. Ancak parametrik anlatımda filmin stilistik sistemi, olay örgüsü yapısının talepleri ya da ihtiyaçlarından farklı örüntüler oluşturmaktadır (Bordwell, 1985, s. 275).

Bu gözle bakıldığında filmin amacı daha anlaşılabilir olmaktadır. Anlatım açıkça olay örgüsünü geriye itmekte, bir başka derdin, izole olmanın, dışlanmanın, bağımsızlığın, özgürlüğün ne hissettirdiğine odaklanmaktadır. Böylece stil, filmdeki örüntüleri de kendisi meydana getirerek olay örgüsünü yönlendirir.

Öyle ki panayırdan döndüklerinde ormanda dereye bacaklarını uzatmış ağlayan Zuhal'in ayağının üzerinden bir balık geçer. Bir sonraki planda gece olmuş ve balığı pişirmişlerdir. Zira Zuhal balığı eliyle yakalamıştır. Bu bilgi olay örgüsü marifetiyle açıklanmış olsa dahi önceki planlarda da stil yoluyla anlaşılmaktadır. Ali'nin aksine Zuhal doğaya uyum sağlamış, doğa da ona karşılığını vermektedir.

Ali'nin falcıyla ilişkisi devam ettikçe Zuhal'in hastalığı da ilerler. Sabah olunca Ali, bütün parasının çalındığını fark eder ve ormandan ayrılır. Zuhal ise doğayla bütünleşmiştir. Çalılardaki meyveleri yer, çamura ellerini daldırır, ağaçların dallarında uyur ve çıplak ayakla ormanda gezer. Burada arka arkaya verilen iki plan, Zuhal'in çıplak ayakla yürüdüğü plan ve arkasından gelen ayakkabılar filmin finali açısından önem arz etmektedir. Zuhal'in ayakkabılara ya da dışarıdaki dünyadaki şeylere ihtiyacı kalmamıştır. Zuhal'in dinginliği ve huzuru ormanın sessizsizliği, müziğin dokunuşu ve yumuşak ışıkla verilmektedir. Tam da zıttı bir şekilde sahne, filmin başından beri aşina olunan Ali'nin motorsikletinin sesiyle bölünür. Bu gibi sinyaller film boyunca sürekli şekilde tekrarlanmaktadır. Stilin hakimiyeti ele alması ve geçici süreli olarak anlatım işlevinin olay örgüsü üzerinden yönlendirilmesine olanak tanıması açık şekilde bir örüntü oluşturmaktadır ki bu tekrarlar parametrik anlatımın başlıca prensiplerindendir.

Görsel 4.55

Zuhal ağaç dallarına uzanmıştır



Film: Reha Erdem

Görsel 4.56

Zuhal doğada çıplak ayakla gezmektedir



Film: Reha Erdem

Görsel 4.57

Ayakkabılar



Film: Reha Erdem

Bir filmdeki stilistik etkilerin tematik olarak yorumlanabilir olduğuna ilişkin genel kanının aksine Bordwell (1985, s. 282), bu çabanın filmin anlatımını görmezden gelmeye sebep olacağını belirtir. Bu tarz yorumlar birçok film için uygun olabilse de parametrik anlatımlara uygulanması anlamlı değildir. Temalar filmlerin bileşenlerinden biridir ancak bunu öne çıkarmak, film biçiminin diğer bileşenlerinin geriye itilmesine sebebiyet verebilir.

"Eğer bir filmin stilistik araçları önem kazanmışsa, ve eğer bunlar *syuzhet* ihtiyacından tamamen bağımısız, az ya da çok ihtimamlı bir şekilde organize edilmişlerse, o halde biz de stili, tematik düşüncelere başvurmaya ihtiyaç duymadan değerlendirmeliyiz." (Bordwell, 1985, s. 283).

Koca Dünya, Bordwell'in bahsettiği parametrelere uygun şekilde stilin hakimiyetinde, *syuzhet* sisteminden bağımsız, hatta çoğunlukla onu yöneten bir işlev üstlenmektedir. Karakterlerin duyguları ve hava durumunun değişimi, aydınlığın ve karanlığın kullanımı, ses miksajı, olay örgüsü ile stil karşıtlığındaki geçişlerdeki kamera ölçekleri ve ses kullanımındaki keskin değişimler de bu durumu doğrulamaktadır. Bu gibi kullanımlar nedeniyle Bordwell (1985, s. 283) stilistik örüntülemenin sebep-sonuç

ilişkisi sağlamayacağını belirterek, bunun yerine sinemasal zaman ve mekanı kendine içkin bir şekilde inşa etmesi gerektiğini belirtmektedir.

Koca Dünya'da anlamsız gibi görünen, bağlamdan -başka bir deyişle olay örgüsü yapısından- kopuk, dekoratif gibi görünen sahne ve planlarlar ilgili Gombrich'in tespitlerine başvurmak faydalı olacaktır. Gombrich (1984, s. 116), dekorasyondan farklı olarak sanat eserlerinde yer alan ögelerin muhakkak bir etki yarattığını ifade etmektedir. (s. 120) Owen Jones'un "dekorasyon dinlendirmelidir ya da rahatsız etmemelidir" prensibi üzerinden verdiği örnekte, bazı örüntülerin bu prensibe aykırı şekilde işlev görebilmekte olduğunu belirtir. İnsanlarda beklenti yaratan örüntüleri, kararsız, huzursuz örüntüler olarak tanımlar, zira bunlar dikkat çekmektedir, dekorasyonun arasında sakin ve dingin bir işlev görerek kaybolmamaktadır.

İnsan algısı bir sanat eserinde karşılaştığı ögelerde anlam aramaya meyillidir. Ancak bazı durumlarda düzen, anlamın önüne geçer. Bordwell (1985, s. 283), soyut resimde olduğu gibi, insanlar ne kadar anlam aramaya çalışsalar da anlamın dekoratif ögeler tarafından askıya alınabileceğini vurgulamaktadır. Bu gibi örneklerde, örneğin bir tabloda sunulan ögeler bireysel olarak içerdikleri anlamdan ziyade, mekan içindeki organizasyonel vasıflarıyla öne çıkarlar. Parametrik anlatımda da mekan ve zamanın organize edilmesi bu prensip doğrultusunda işlemektedir.

Bu prensibin işlerliğindeki bir önemli öge de yukarıda bahsedilen tekrarlar meselesidir. Gombrich (1984, s. 151) bireyin ya da bireysel olanın bölünemez bir bütün olarak görüldüğünü ancak bu bireyin tekrarlı bir şekilde kullanımının onun bireysel kimliğini ve niteliğini ortadan kaldıracağını ifade etmektedir. İnsanın algısının düzene meyilli olmasının getirdiği etkiye dayalı olarak, düzen anlamın önüne geçer.

Bu bakımdan filmin olay örgüsü sebep-sonuç ilişkisinden bağımsız, anlatıyı ilerleten bir yapı oluşturmamaktadır. Özellikle ormana girişle birlikte stil kendi içsel düzenini oluşturmaya başlar. Parametrik anlatımın iki varyasyonuna değinen Bordwell (1985, s. 286) bunları dağınık (*sparse*) ve katı (*ascetic*) biçimler olarak tanımlar. Katı biçim, içsel yapıyı muhafaza etmek, onunla uyumlu olmak için kendi oluşturduğu parametlere sıkı sıkıya bağlı kalarak dikkat çekici farklılıklar oluşturur. Dağınık -ya da gevşek- biçim ise tekrarlar ve varyasyonlar açısından güçlükle anlaşılabilecek farklılıklar sunmaktadır.

Bunu da stilistik tekrarlara bağlı kalarak değil de olay örgüsü yapısının bölümlerine paralel kalıyormuş gibi yaparak sağlar. İçsel norm oluşturulduktan sonra geliştirilir ve film kendi zamansal mantığını kurmuş olur.

Bu şekilde bakıldığında *Koca Dünya*, dağınık biçimi kullanarak; olay örgüsü yapısıyla paralelmiş gibi görünen bir stilistik örüntüleme sistemi geliştirmektedir. Stilin bu sistemi orman sahnesinden itibaren görünür hale gelmektedir. Ali, ormandan çıkar geri gelir, işe gider, geri gelir, falcıya gider, ormana döner, panayıra gider, geri gelir. Ali'nin ormandan ayrılışı, Zuhal'in kusması, oğlunu arayan kadınla karşılaşması, annelerini arayan adamlarla karşılaşması, keçiyle konuşması, doğada yaptığı geziler, beslenme gibi sahnelerle desteklenmektedir. Bu sahneler filmdeki ana olaya; -eğer öyle bir olayın öneminden hala bahsedilebilirse- Ali ve Zuhal'in başlarındaki yaralama ya da cinayet meselesinden kurtulması olayına hiçbir katkı ya da destek sağlamamaktadır. Bu bakımdan stilistik etkiler tamamen stilin kendi içsel organizasyonuna, aynı zamanda olayları da kullanmak suretiyle hizmet etmektedir.

Görsel 4.58

Ali ve Zuhal ağaç dallarında



Film: Reha Erdem

Ali'nin şehirdeki yaşamdan kopmaması ve Zuhal ile arasında tırmanan gerilim, Zuhal'in iç dünyasını yansıtan ormanın kasvetli bir havaya bürünmesine de vesile olmaktadır. Olay örgüsü marifetiyle değil ancak stil yoluyla gerilim tırmanmaktadır.

Görsel 4.59

Karanlık gökyüzü



Film: Reha Erdem

Ali parasının peşine düşerek panayıra gittiğinde hava güneşlidir. Panayır toplanmış, kimse kalmamıştır. Tamirci dükkanına gittiğinde usta plakayı değiştirdiğini fark eder, artık işsiz de kalır. Parasını falcıya kaptırdığı gibi yanında çalıştığı ustanın da güvenini kaybetmiştir. Bu sırada ormanda sert bir rüzgar esmektedir. Geri döndüğünde ormanın üzerinde kara bulutlar belirmiştir (bkz. Görsel 4.59).

Zuhal ormana hükmetmektedir. Oğlunu arayan annenin ölüsünü bulan çocukları kadını taşıyarak götürür. Halbuki Zuhal açısından yaşlı kadın başka bir şeydir. Manda başka bir şeyi temsil etmektedir. Bu nedenle Zuhal hışımla mandayı azarlar, yaşlı kadının yerini onun söylediğini düşünmektedir. Manda da onu dinler gibi arkasını döner ve bölgeden ayrılır. Bu sahneler de birbirine paralel iki anlatımın varlığını göstermektedir. Bir yandan izleyicinin olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisini kurmasına vesile olan bir olay örgüsü, bir yandan da tüm bu anlamı ortadan kaldıran stilistik düzenleme…

Görsel 4.60

Zuhal keçiyle konuşurken



Film: Reha Erdem

Bu ikilemde kalan Ali, Zuhal'in keçiyle konuşmasını kaldıramaz. Olan bitenden bir şey anlamamaktadır. Burada bir kaç ihtimalden bahsetmek mümkün olabilir. Birincisi, izleyicinin de muhtemelen ilk tahminlerinden biri olacak şekilde Zuhal'in aklını yitirdiğini düşünmesi olabilir. Zira Zuhal tuhaf hareketler yapmakta, keçiye "baba" demektedir. İkinci bir ihtimal ise yaptığı her işte başarısız olan, bulduğu işlerde tutunamayan, içinde yer almak istediği toplumsal yaşama bir türlü entegre olamayan, elindeki her işi batıran Ali'nin, doğadaki hayatla uyum içinde yaşayan Zuhal'e karşı duyduğu öfke olabilir.

İkinci ihtimalle ilgili ipuçları stilin marifetiyle sezdirilmektedir. Ali öfkeyle keçiyi kovaladıktan sonra yeniden sakinleşir. Ardından stilin kurmuş olduğu kendine özgü zamansal mantık uyarınca ne zaman ve ne şekilde kurgulandığı belirsiz olan gece planları başlar. Bu planlar genellikle *slow-motion*, rüya izlenimi yaratan bir renk paleti kullanılarak, sıçramalarla ilerleyen bir montaj sekans olarak sunulmaktadır. Ali ve Zuhal aralarında şakalaşmakta, birbirlerini öldürdükleri bir oyun oynamaktadırlar.

Görsel 4.61

Zuhal elindeki bıçağı Ali'nin boğazına doğru tutmakta



Film: Reha Erdem

Görsel 4.62

Ali, Zuhal'i toprağa gömer ve yüzünü yapraklarla örter



Film: Reha Erdem

Görsel 4.63

Zuhal Ali'nin boynuna ipi geçirir



Film: Reha Erdem

Görsel 4.64

İp Zuhal'in boynuna geçirilmiştir



Film: Reha Erdem

Bu ölümcül oyunun ardından Zuhal bayılır, hastalığı -eğer hastaysa- ilerlemiştir. Ali çaresiz kalmıştır ve onu hastaneye götürmeye karar verir. Sürekli tekrar edildiği gibi Ali bu işi becermede de sorun yaşar. Motoru yolun ortasında arızalanır. Yoldan çevirdiği bir taksiye yalvararak kızı hastaneye yetiştirir. Ancak hastanedeki polisler nedeniyle Zuhal'in yanına bir türlü ulaşamaz. Böylece film, muğlak, soru işaretleriyle dolu bir akıbete erişmiş olur.

Final sahnesi, parametrik anlatım yaklaşımıyla değerlendirildiğinde sanat sineması anlatımının muğlak, belirsiz sonlu, açık uçlu, sebep-sonuç ilişkisinin gevşek bırakıldığı, anlatı berraklığının zedelendiği yapıya uygun görünmektedir. Ancak yukarıda da bahsedildiği üzere parametrik anlatımda stil, olay örgüsüyle ya paralel ya da onu baskılayan bir niteliğe sahiptir. Bu yönüyle parametrik anlatım, sanat sineması anlatımının bazı özelliklerini de bünyesinde barındırarak onları manipüle etmektedir.

Bu açıdan bakıldığında filmin finaline ilişkin daha açıklayıcı bir yorumlama yapmak mümkün görünmektedir. Filmin stili kendi içsel zamansal ve mekansal yapısını oluşturmuş ve geliştirmiştir. Anlatım Ali'yi sürekli yanlışlar yapan, sorunlar yaşayan, Zuhal'i ise daha saf ve uyumlu kişilikler olarak yansıtmaktadır. Ali, toplumsal yaşamdan kopmayı beceremez. Halbuki stil göstermiştir ki özgürlük ya da huzur doğayla sağlanan harmonide gizlidir. Motor konusunda usta olan Ali, kendi motoruna bile sözünü dinletememektedir. Doğaya uyum sağlayamamaktadır. Bunun bedeli de onun açısından her zaman kayıpla sonuçlanır.

Film Ali ve Zuhal'in başlangıçtaki amacından, şehirden ve toplumsal yaşamdan kaçıp kendilerini unutturma fikrinden sapmıştır. Stil bunu açıkça vurgulamıştır. Dolayısıyla izleyicinin ilgilenmesi gereken artık bu olay örgüsü değil, Ali ve Zuhal arasındaki uyumdur. Ali bu dünyaya uyum sağlayamadığı için Zuhal'e ulaşamaz. Zuhal orman yaşamında karşısına çıkan tüm engellerle bir uyum yakalayabilmişken, polislerden korkan, yakalanma endişesi yaşayan Ali, kızın yanına yaklaşamaz.

Bu bakımdan Zuhal'in akıbeti de önemli değildir. Filmin başlarında Ali Zuhal'e "o adam sana bir kötülük yaptı mı?" diye sormuş, Zuhal ise bu soruyu geçiştirmiştir. Sebep-sonuç ilişkisi içerisinde bir yaklaşımla izleyicinin Zuhal'in bu adamdan veya daha düşük bir ihtimalle Ali'den hamile kalmış olma ihtimalini düşünmesi olasıdır.

Ancak bu durum daha sembolik bir yaklaşımla Ali ve Zuhal arasındaki uyumla ilgili bir hamilelik olarak da yorumlanabilir. Neticede bu hamilelik düşükle sonuçlanmıştır. Bunun göstergesi hem kızın bacaklarının arasından akan kan hem de Ali'nin gözünün önünde olduğu halde Zuhal'e ulaşamamasıyla belirginleşmektedir. Bu nedenle Ali'nin elinde Zuhal'e dair anılar, duygular ya da düşünceler değil, Zuhal'in ormanda çıkarıp attığı, fiziksel bir nesne olarak ayakkabısı kalmıştır.

4.4.3 Olay örgüsü yapısı

Koca Dünya 97 dakikalık bir ekran süresine sahiptir. Ali ve Zuhal'in yetimhane meselesi nedeniyle *fabula* zamanı yaklaşık 15 yıllık bir süreyi göstermektedir. Ancak filmin stilistik baskınlığı ve kendine özgü zamansal mantığı bu durumu belirsizleştirmektedir denilebilir.

Film, bir oto tamircisinde çıraklık yapan Ali'yle açılır. Ali bir yetimhanede büyümüş, yine onunla aynı yetimhanede büyümüş olan kız kardeşi Zuhal de bir ailenin yanında kalmaktadır. Aile Ali'nin kızı görmesine izin vermemektedir. Baba, Ali'nin yetimhanede yanlış bilgilendirildiğini, ikisinin kardeş olmadığını söyleyerek görüşmelerine engel olur. Ali adamın Zuhal ile evleneceğini öğrenince gözü kararır. Evi basar ve Zuhal'i kurtarmak için tüm aileyi bıçaklar. Olay unutuluncaya kadar gözlerden uzak bir ormana yerleşirler. Buraya kadar sebep-sonuç zinciri içinde kurulan, klasik anlatım şemasına büyük ölçüde bağlı kalan bir olay örgüsü yapısından bahsetmek mümkündür. Babanın Zuhal ile evleneceği bilgisi filmdeki tetikleyici olaydır. Çoğu filmde tetikleyici olay, anlatıyı birinci dönüm noktasına götürecek bir olaylar zinciri başlatırken *Koca Dünya* filmindeki bir sonraki sahne; Ali'nin aileyi bıçaklayarak Zuhal'i kurtardığı sahne, filmin birinci dönüm noktasıdır.

Ormana girişle birlikte olay örgüsü yapısı, stil tarafından baskılanır. Böylece olay örgüsü yavaş yavaş önemini yitirmeye başlar. Halbuki çoğu film açısından film biçiminin en önemli bileşeni olay örgüsü yapısı iken Koca Dünya'nın anlatımı, olay örgüsünü stile hizmet eden bir öge olarak kullanır. Olay örgüsü yapısı ormana giriş sahnesinden itibaren iki koldan ilerlemektedir. Birincisi ağırlıklı olarak Zuhal'in deneyimlerine yer veren orman sahneleri, ikincisi de ağırlıklı olarak Ali'nin yer aldığı toplumsal alanlara ait sahnelerdir. Bu bakımdan filmdeki olay örgüsü yapısı, toplum ve

doğayı, sosyal yaşam ve izolasyonu, özgürlük ve bağımlılığı karşı karşıya getirir. Bu zıtlıklar filmin çoklu protagonist kullanımıyla da pekiştirilir. Ali ve Zuhal arasındaki uyum, ikisinin farklı bakış açılarının bir türlü uzlaşıya eremediği paralel bir olay örgüsü yapısı sunmaktadır.

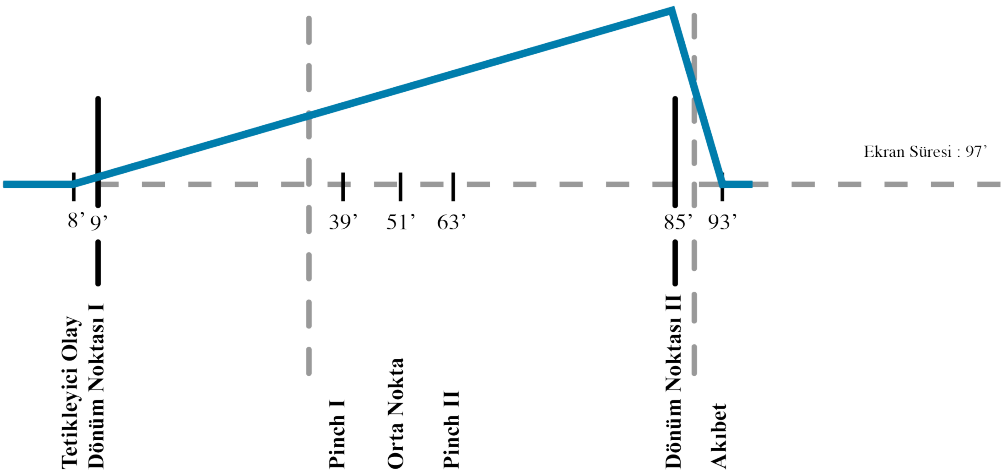
Filmin başında Ali'nin amacı kız kardeşini kurtarmak olarak açıkça verilmiştir ancak filmin ilerleyen kısımlarında Ali bu amaçtan sapar. Onun için falcı yeni bir amaç ya da takıntı haline gelmiştir. Toplumsal alandan ormana sıklıkla sarhoş ya da baygın halde döner. Zuhal ise filmin ilk yarısında çekingen ve ürkektir. Ormandaki yaşam tehlikelerle dolu, alışık olmadığı ve pasif olarak gözlemlediği bir özellik sunmaktadır. Ancak filmin orta noktasında bu durumun değiştiği açık edilmektedir. Filmin 51. dakikasında birbirlerinden bildiklerini sakladıkları bilgisi aktarılır. Burası filmin orta noktasıdır. Bu noktadan itibaren Ali yaş, cinsiyet ve pozisyon itibariyle baskın ve korumacı niteliklerini kaybeder. Orta noktada iki karakter arasında kurulan güç dengesi, bu noktadan itibaren Zuhal'in lehine değişir. Zuhal ormandaki yaşama uyum sağlamış, oranın kendine özgü kurallarıyla birlik ve bütünlük sağlamışken, Ali hem toplumsal alanda hem de ormanda kaybeden olmaya başlar.

Filmlerin dönüm noktaları klasik anlatımda birinci dönüm noktasındaki krizin, ikinci dönüm noktasında çözülmesi şeklinde işlev kazanmaktadır. Bu işlev, yerleştirme-ödeme (*planting-payoff*) ya da yüzleşme (*confrontation*), hesaplaşma (*payback*) gibi biçimlerde sunularak, birinci dönüm noktasında tohumu ekilen büyük krizin, ikinci dönüm noktasında çözülmesiyle akıbete kavuşur. Sanat sineması anlatımında ise olay örgüsü yapısı aynı ilişkiyi genellikle tematik bir seviyede kurar. *Koca Dünya'*da ise bu ilişki her iki anlatım tarzından farklı, tamamen kendine özgü bir biçimde, sembolik düzeyde kurulmaktadır. Filmin ikinci dönüm noktasında Zuhal'in bayılması ve hastaneye götürülmesi, filmin olay örgüsü yapsındaki devamlılığa aykırı olacak şekilde ana olaydan sapmayı göstermektedir. Burada bir tematik ilişkiden de bahsetmek yerinde değildir. Bunun yerine anlatım, iki önemli olay arasında sembolik bir bağ kurar.

Filmin üçüncü perdesi, süre bakımından filmin kapanışına oldukça yakın bir yere konuşlandırılmıştır. Zira filmin başlangıcı da aynı özellikleri taşımaktadır. Filmin birinci perdesi 9 dakika iken, üçüncü perdesi de 9 dakikadır. İkinci perde, 79 dakikalık

süresiyle filmin oldukça büyük bir kısmında yer kaplamaktadır. Bununla birlikte filmin üçüncü perdesini de ikinci perdeye dahil edebilmek mümkündür. Zira üçüncü perde hem doğrudan ana olaya bağlanmamakta hem de ikinci perdeyle keskin bir ayrım sunmamaktadır.

Şekil 4.4 *Koca Dünya Filminin Anlatı Yapısı*



Tetikleyici Olay	: Ali, babanın Zuhal ile evleneceğini öğrenir. 8'.
Birinci Dönüm Noktası	: Ali Zuhal'in kaldığı eve girer, bütün aileyi bıçaklayarak Zuhal'i kaçırır. 9'.
Birinci Pinch	: Ali motorsikletinin aynasını kırılmış olarak bulur. 39'.
Orta Nokta	: Birbirlerinden bilgi saklarlar. 51'.
İkinci Pinch	: Ali'nin bütün parası çalınmıştır. 63'.
İkinci Dönüm Noktası	: Ali, Zuhal'i hastaneye yetiştirmeye çalışır. 85'.
Akıbet	: Ali elinde ayakkabı ağlamaktadır. 93'.
Kapanış	: 94'.

Olay örgüsü kronolojik bir biçimde sunulmuş görünmektedir. Ancak anlatımdaki muğlaklıklar ve anlatımın kendi zamansal mantığını kurması bu konuda da şüpheler doğurmaktadır. Film sıklıkla *ellipsis*ler kullanmakta, zamansal manipülasyonlara başvurmaktadır. Bu nedenle ikinci perdedeki gerçek zaman da belirsizleştirilmiştir. Bu manipülasyonlar da filmdeki sembolik anlatımı güçlendirirken, gerçekçiliği zedelemektedir.

Filmde diyalog kullanımı oldukça nadirdir. Diyaloglar çoğunlukla Ali'nin toplumsal alanda yaşadığı ilişkiler çerçevesinde, olay örgüsü yapısına da genel anlamda anlatım ve anlatı yapsına da hizmet etmeyecek şekilde kullanılmaktadır. Toplumsal alandaki diyaloglar çoğunlukla önemsiz ya da öneminden arındırılmış bir sadelikle sunulmaktadır. Ormandaki diyaloglar ise filmin sembolik niteliklerine vurgu yapacak şekilde güçlendirilmiştir.

Finalde bir çözülme (*resolution*) ya da hesaplaşma yaşanmaz. İkinci dönüm noktasında Ali, bayılan Zuhal'i, toplumsal alana götürerek hastaneye yetiştirir. Ancak hastanede karşılaştığı polisler nedeniyle onu tekrar göremez. Bu bakımdan finalde sadece bir akıbetten (*denounment*) bahsedilebilir.

4.4.4 Anlatı dünyası

Filmin açılışında alacakaranlıkta fabrika bacaları ve aynı kadrajın dış kısmına doğru yerleştirilmiş beyaz bir keçi görünmektedir. Giriş bölümünde anlatı dünyası hızlıca Ali'nin etrafında kurulur. Ali'nin yaşadığı şehir gösterilmez. Görülen her yer Ali'nin bakış açısıyla sınırlandırılmıştır. Ali'nin Zuhal'i kaçırmasından sonra motorsikletle şehrin sokaklarında ilerledikleri sahnelerde şehrin İstanbul olduğu belli olmaktadır. Ancak İstanbul da Ali'nin görebildiği kadardır. Filmin İstanbul'da geçtiği, motorsiklet sahnelerinde çoğunlukla flu olarak sezdirilen Haliç bölgesi üzerinden tanımlanabilir. Bu sahnelerin flu olması Ali'nin bakış açısını da yansıtmaktadır. İstanbul'da yaşamakta ama şehri görememektedir.

Filmin girişinde sıklıkla Ali'nin motorsiklet kullandığı sahneler olay örgüsü yapısına aykırı olacak şekilde stilistik özellikler sunmaktadır. Zira güçlü motor sesi, hızla yol alan bir motorsiklet ve üzerinde ağzındaki sigarayla poz veren Ali ile filmin başında kurulan hikayenin sebep-sonuç ilişkisi bulunmamaktadır.

Filmin ilk 9 dakikasında Ali'den başka bir karakter tanıtılmaz. Geri kalan her şey figürlerdir. Dünya onun gözünden inşa edilir. Olay örgüsü, Ali'nin amacı; Zuhal'i yanında yaşadığı insanların elinden kurtarmak şeklinde kurulmuştur. Bu nedenle de Zuhal sadece bir planda, pencereden bakarken görüntülenmiştir. İkinci görüldüğü yer ise birinci dönüm noktasında Ali'nin onu kurtardığı sahnedir.

İkinci perdeyle birlikte anlatı dünyası iki protagonistli bir yapıya evrilir. Ancak aynı amaçla yola çıkmış da olsalar burada grup protagonist kullanımından bahsetmek mümkün değildir. Her iki protagonist de hem olay örgüsü bakımından hem de sembolik yönlerden farklı şekillerde hareket etmektedir. Bakış açıları farklıdır. Bu sayede anlatım iki protagonistin gözünden kuralları birbirinden farklı iki ayrı dünya inşa etmektedir. Böylece toplumsal alana karşı doğa, toplumsal alanın kısıtlayıcılığı ve kurallarına karşı doğanın kendine özgü yapısı ve sınırları karşı karşıya getirilir. Toplumsal alanın düzenine karşı doğa karmaşık, hatta kaotik ama aynı zamanda özgürleştirici de bir dünya kurmaktadır.

Koca Dünya, çok protagonistli yapısı, kullandığı zamansal manipülasyonlar ve stilin olay örgüsü üzerindeki baskınlığıyla, Reha Erdem'in diğer filmleriyle de ortaklıklar taşımaktadır. *Beş Vakit* (Erdem, 2006), çoklu protagonist kullanımı, filmi zamansal olarak epizotlara bölen yapısı ve stilin olay örgüsü yapısı üzerine kurduğu hakimiyetle biçimsel yöneden *Koca Dünya* filmiyle önemli benzerlikler taşımaktadır. Aynı şekilde *Hayat Var* (Erdem, 2008) ve *Kozmos* (Erdem, 2009) filmlerinde de benzer özelliklerden bahsetmek mümkündür. Protagonist kullanımı bakımından *Hayat Var* tek protagonist, *Beş Vakit* ise çok protagonist kullanmakta, *Kozmos*, iki protagonistli yapısıyla Koca Dünya'nın anlatımına biraz daha yakın görünmektedir denilebilir. Ancak bahsi geçen tüm filmlerde stilin baskınlığı göze çarpmaktadır. Anlatım, olay örgüsünden bağımsız, karakterlerin eylemlerini sembolik olarak inşa etmektedir.

Koca Dünya'da Zuhal, kendisine Mimi, Ali'ye de Kumkum ismini takmıştır. Zuhal'in ormana yerleştikten sonra yeni isimlere ihtiyaç duyması, *Kozmos*'taki karakterlerin isimlendirmelerindeki mantıkla örtüşmektedir. Kozmos[60] (http-24) Yunanca düzen, düzenlemek, kurmak anlamlarına geldiği gibi aynı zamanda -özellikle kadınlarda- dekorasyon, süsleme anlamlarına da gelmektedir. Bu bakımdan Kozmos ismi parametrik anlatımın temel prensipleriyle oldukça yakın ilişkili gibi gözükmektedir. Benzer şekilde filmin ikinci protagonisti ise kendisini Neptün olarak tanıtır. Neptün denizler tanrısı olduğu gibi aynı zamanda üremenin de sembolüdür. Yine hem *Hayat Var*

[60] Etymology Online Dictionary.

hem de *Kozmos*'ta mekanların kullanımı, izolasyon, toplumsal alandan kaçış, özgürlük gibi temalar üzerine kurulmuştur.

4.4.5 Biçimsel özellikler

Filmin birinci perdesi protagonistlerden Ali'nin merkezde olduğu, Ali'nin hayatıyla ilgili oldukça sınırlı bilgi verilen, buna karşın göreceli olarak sebep-sonuç ilişkisinin kurulduğu, motivasyonlarla ilerleyen bir yapı arz etmektedir. Birinci perdenin sona ermesiyle birlikte film hızlıca farklı bir anlatım stratejisine geçer.

Ormana giriş sahnesiyle birlikte film iki ayrı düzlemde, toplumsal alan ve doğa arasındaki zıtlık üzerinden ilerler. Filmin ilk perdesi büyük çoğunlukla karanlıkta ve gece saatlerinde geçmektedir. İkinci perdede ise bu durum değişir. Orman, bir başka deyişle doğa birçok rengin, sesin ve belki de sınırsız alternatife ev sahipliği yapan özellikleriyle öne çıkmaktadır. Doğa, özgürleştiricidir, toplumsal kuralların burada bir değeri ya da hükmü bulunmamaktadır (bkz. Görsel 4.65). Film bu nedenle, doğanın kendine özgü kurallarının geçerli olduğu biçimsel bir bakış açısı oluşturur. Buranın kuralları gerçek dünyadaki kurallara uymamaktadır.

Zuhal doğa ile hızlıca uyum sağlar. Toplumsal alandaki kuralların geçersizliği ormanda kendini göstermektedir. Güce ilişkin kodlamalar doğal yaşamda hızlıca elimine edilir. Erkek karakterin maskülenliği, koruyucu ve düzenleyici niteliği hızlıca yok edilir. Buna karşın doğaya uyum, yeni fırsatlar doğurmaktadır. Zuhal'in yaşadığı deneyimler, bulduğu kayık, avladığı balık bunların örnekleridir.

Görsel 4.65 Kuşların uçuşu

Kuşların uçuşu



Film: Reha Erdem

Koca Dünya'nın merkezinde aile temasının bulunduğu söylenebilir. Zira filmde sürekli bir şekilde tekrar edilen "baba" kelimesi, Ali ve Zuhal'in annesiz ve babasız büyümeleri, kaçıp gittikleri yerde hala çocuk denebilecek yaşta olmaları gibi bilgiler doğrultusunda ailesizlik, sahipsizlik, bir başına kalmışlık gibi durumlar anlatının da merkezine oturmaktadır. Hayatlarındaki sorunun temel kaynağı da budur. Bu bakımdan filmin açık anlamı, ailenin yokluğunda, bu yokluğa karşı da karakterlerin ailenin boşluğunu neyle dolduracaklarına verecekleri karar üzerine kurulmuştur. Bu bakımdan filmin açık anlamı, toplumsal kurallara karşı doğaya kaçış ve doğanın sağladığı limitsiz özgürlük imkanı ya da seçeneğine karşılık toplumsal alanla olan karşıtlıklar üzerinden kurulabilir.

Filmin göndergesel anlamı, toplumsal koda karşı kardeşler arasındaki ilişkinin yasaklanması, bu ilişkinin bedeli olarak toplumdan sürgün edilme şeklinde yorumlanabilir. Toplumsal alanda kalmak, bu alanın kurallarına boyun eğmekle sağlanır. Zira bunun örnekleri Ali'nin namaz kıldığı, çevresindeki insanların kurallarına uyum sağladığı sahnelerde verilmiştir. Bunun tam tersi de Zuhal'in ormanda kurduğu, hem Ali'ye hem izleyiciye delirmiş olduğunu düşündürten sahnelerle ortaya konmuştur.

Ormandaki sahneler özgürlükle ya da bağımsızlıkla ilgili bol miktarda ipucu sağlamaktadır. Bununla birlikte bazı sahneler bunun tam tersini de düşündürtmektedir. Ormanda yarı çıplak saçlarını yıkayan Zuhal, duyduğu bir ses üzerine hızlıca toparlanır, üzerine bir şeyler geçirir ve çadıra dönerek Ali'nin bıraktığı bıçağı alır. Bir başka sahnede aniden çadırın kapısında oğlunu arayan yaşlı kadın belirir. Benzer şekilde bir başka tekrarda bu defa annelerini arayan oğullar Zuhal'in karşısına çıkarlar. Özgürlük sürekli bir biçimde kesintiye uğratılmaktadır. Toplumsal alan Zuhal'i ormanda da yalnız bırakmaz.

Aynı durum Ali için de geçerlidir. Ali'nin toplumsal alana dönmesini engelleyecek şekilde işaretler bırakılmaktadır. Bir defasında motorsikletinin aynası kırılır, bir başka seferde ise dereyi geçmesini sağlayan kayık parçalanmıştır. Bu yönüyle bakıldığında film, toplumdan sürülme, dışlanma, toplumsal normlara uymak ile karşı gelmek arasındaki problemlere odaklanmıştır.

Filmin ürettiği göndergesel anlam; toplumsal normlar ve buna karşı geliş, bu karşı gelişin sonucunda toplumdan sürülme ve toplumsal normlara karşı çıkanların dönüp dolaşıp yine topluma muhtaç hale gelmesi konusu, filmin örtük anlamını açığa çıkarmaktadır. Zuhal'in ormandaki davranışları, çevresinde kimse yokken doğayla sağladığı uyum, hayvanlarla konuşabiliyor olması, Ali ile oynadıkları oyunlar göz önüne alındığında filmin, toplumsal yaşam dışında bir ihtimali de ortaya koyduğu söylenebilir. Bu ihtimal absürdün doğasındaki "isyan" kavramıyla da örtüşen, toplumdan soyutlanmak, ona sırtına dönmek ile ilgilidir. Ancak Ali topluma o kadar bağımlı hale gelmiştir ki bu ihtimali görme şansı olamamıştır.

Doğayla bütünleşme, toplumdan ve kültürden uzaklaşma meselesiyle ilgili olarak Kristeva'nın *abject*[61] kavramı faydalı olabilir. Kristeva (1982, s.1-2) kavramı, anlamın

---

[61] *Abject* Kristeva'nın Powers of Horror (1982) kitabının Türkçe çevirisinde (Korkunun Güçleri, 2014) "iğrençlik" olarak çevrilmiştir. Ancak kitabın içeriğinde iğrençlikten farklı bir şekilde, daha geniş bir anlam yelpazesi sunmaktadır. İkinci olarak kelimenin etimolojik kökeni "aşağı", "düşmüş", "kaba", "alçak", "aşağılık" gibi karşılıklara gelen Lat. *abiectus* kelimesinden türemiştir. Eski İngilizce'de, 15 ve 17. yüzyıllarda "kovmak", "sürmek", "toplumdan uzaklaştırmak", "reddetmek", "küçük düşürmek", "alçaltmak" gibi yüklemler olarak da kullanılmıştır. Etymology Online Dictionary. https://www.etymonline.com/search?q=abject. Erişim tarihi: 03.01.2025.

çöktüğü, yitip gittiği yer olarak tanımlar. *Abject* olan, toplumsal yasa tarafından dışlanmıştır. Kristeva bunu açıkça egonun süperego tarafından bastırılmış olması şeklinde göstermektedir. Buna göre ego anlam yaratan nesneleri üretirken, süperego ise sosyo-kültürel alandan dışlayacağı *abject*i üretir. *Abject*, sosyo-kültürel kodlara içten içe başkaldırır, baskıya direnir. Kristeva bu durumu Freud'un "*pre-symbolic*" dönem olarak tarif ettiği bebeklik dönemine gönderme yaparak boşalma, çırpınma, çığlık olarak tarif etmektedir. Ego, sembolik düzende, dış dünyayla etkileşim halinde arzu ettiği nesnelerle ilişkiliyken, süperego kişinin kendisi ve toplumla arasındaki sınırı çizer. *Abject*, bu sınırın toplumsal olmayan tarafında yer alandır. Bu nedenle Kristeva istenmeyen arzu ve düşüncelerin bilinçli bir şekilde baskılanması ile *abject*in kaotik ve karşı konulamaz doğasını karşılaştırır. Baskılama, ölülerin, çürümüş olanın ya da tabuların üzerini örten beyaz bir örtü gibi *abject* olanı gizlemeye yarar. Sembolik düzen, kaotik gerçekliğin üzerini bir örtü gibi örter.

Görsel 4.66

Zuhal ve beyaz örtü



Film: Reha Erdem

Görsel 4.66'da Zuhal, ölmüş yaşlı kadının beyaz örtüsünü alarak yüzüne geçirir. Onun içinde nefes alır. Ölüler, çürümüş olanlar sosyo-kültürel alanda iğrenç, kirli ve zararlı

olarak görülmektedir. Zuhal'in açısından ise bu sembolik düzenin öncesine gitmekte, kaotik ama baskıdan kaçışın, özgürleşmenin sembolü olarak görülmektedir.

Görsel 4.67

Geride bırakılan beyaz örtü



Film: Reha Erdem

Görsel 4.67 filmin ikinci dönüm noktasının gerçekleştiği sahnedir. Zuhal bayılır, Ali onu kucağına alarak nehirden geçirir ve hastaneye, toplumsal alana dönmek için yola çıkarlar. Beyaz örtünün burada bırakılmış olması Kristeva'nın *abject* ve ataerkil düzen ile kurduğu ilişkiyi de göstermektedir. Kristeva (1982, s. 2) *abject*in düzen, yasa metaforu olarak sunulan baba figürüyle ilişkisini ortaya koyarak, çekilen bütün ızdırabı da sembolik düzene bağlamaktadır.

Bu yönleriyle film, toplumsal baskı, otoriterlik, yabancılaşma gibi kavramların semptomlarını vermektedir. Türkiye'deki toplumsal yapı çerçevesinde bakıldığında film, genç yaşta evlendirilen kızlar, Ali'nin -bilinçli ya da bilinçdışı bir şekilde- topluma entegre olma gayreti içerinde namaza gitmesi gibi örnekler üzerinden, geleneksel yaşam ve modernite arasında dolaylı bir ilişki de kurmaktadır. Daha geniş bir çerçeveden bakıldığında ise film, medeniyet ve doğa arasında, ahlak kuralları ve insanın el değmemiş doğası arasındaki çelişkileri ortaya koymaktadır.

Tablo 4.4 *Koca Dünya Filminin Türk Sinemasının Konvansiyonlarıyla Karşılaştırılması*

	Konvansiyon	**Koca Dünya**
Anlatı Dünyası	Genellikle karakter yerine tip. Arketipler; kitleleri ya da toplulukları temsil eden şemalar. Toplumsal gerçekçi filmlerde gerçekçi mizansen ve çevre. Tür filmlerinde konvansiyonlara uygun tasarım.	Karakterler, çevre ve anlatı dünyasının ögeleri sembolik düzeyde kullanılmaktadır. Karakterler karmaşık ve kusurludur.
Olay Örgüsü Yapısı	Genellikle doğrusal olay örgüsü. Formüle bağlı dizilim. Tahmin edilebilir son. Sıkı bir sebep-sonuç ilişkisi.	Doğrusal, kronolojik olay örgüsü, *ellipsis*ler zamansal oryantasyonu zedeler. Olay örgüsü ana olaydan tamamen sapar. Muğlak, açık uçlu yorumlamayı teşvik eder.
Anlatım	Sözlü anlatım; didaktik söylem; genellikle sınırlandırılmamış anlatım; bilginin derinliği yönünden genellikle nesnel; tek boyutlu.	Sinemasal anlatım; sınırlı ve sınırlandırılmamış stratejilerin etkili kullanımı; derinlik yönünden öznelliği de kullanan; çok katmanlı anlatım.
Stil	Gerçekçi tasarım, konvansiyonel kurgu ve kompozisyon. Gerçekçi mizansen. Mizansen nadiren bilgi aktarımı sağlar. Kurgu devamlılık prensibini korur. Ses tasarımı: Çoğunlukla dublaj. Diegetik olmayan, fon işlevi gören müzikler.	Stil olay örgüsü yapısının önüne geçmiştir. Şehir yaşamı ile doğa arasında mizansende ve sinematografide keskin ayrlıklar bulunmaktadır. Konvansiyona aykırı stilistik kullanımlar ve sembolik anlatım. Diegetik olmayan müzik, stilin baskınlığını desteklemektedir.
Anlatım Modu	Klasik anlatım	Parametrik anlatım.
Tema	Geleneksel, ataerkil aile yapıları; aile birliği ve ahlak üzerine yapılan vurgular.	Gevşek ve dolaylı şekilde geleneksel-modern, medeniyet-doğa ve aile temaları
Protagonist	Tek Protagonist	Çoklu protagonist kullanımı.
İzleyici	Kolay erişilebilir olay örgüsü yapısı; büyük kitlelere ulaşma amaçlı	İzleyicinin fabulayı oluşturmasına engeller çıkaran, soyut ve simgesel bir olay örgüsü sunulmaktadır.
Farklılaştırma		Suç türü tahrip edilmiştir. Konvansiyonel olay örgüsü ortadan kaldırılmıştır. Mizansen olay örgüsünün önüne geçmiştir. Anlatı berraklığı zedelenmiştir. Karakterlerin duygularını yoğun bir şekilde ifade ettiği melodramatik geleneğe karşı, karakterler duygularını saklamaktadır.

5 SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Türk Sineması tarihinde 1948 yılında, yerli filmlerin vergilerini yeniden düzenleyen yasanın çıkarılması önemli dönüm noktalarından biridir. Özön'ün hazırladığı Türk Sinemasının Kronolojisi (1968) isimli kitapta 1947 yılından itibaren yerli film üretim sayısındaki hızlı yükseliş açıkça görülmektedir. Üretim arttıkça teknik personel, yazar, yönetmen, yapımcı ihtiyacı da artmış, halkın ilgisiyle birlikte sinema büyümüş, sinema yazarları ortaya çıkmıştır. Kısa süre içinde film eleştirmenleri Türk Sinemasının sorunları üzerine düşünmeye, eleştirmeye, fikir geliştirmeye başlamıştır. 1950'li yılların sonlarından itibaren Türk Sineması üzerine yapılan tartışmalarda ise nitelik sorunu öne çıkmaya başlamıştır.

1948 yılındaki düzenlemeyle birlikte, film sayılarındaki artışa ilişkin Halit Refiğ (2001, s. 90), bu düzenlemenin olumlu olduğunu ancak Türk Sineması açısından ikinci bir teşviğin daha sanat sineması alanında sağlanması gerektiğini ifade etmiştir. Zira bu düzenleme olumlu da olsa yapımcıları ticari film yapmaya zorlamakta ve yapımcılar halkın büyük ilgi göstermeyeceği filmleri yapmaktan imtina etmek durumunda kalmışlardır. Bu durum, film üretimine ters orantılı olarak Türk Sinemasında kalitenin düşmesine neden olmuştur. Görüleceği üzere daha 1950'li yıllardan itibaren Türk Sinemasındaki tartışmaların merkezinde sıklıkla filmlerin niteliği meselesi yer almıştır.

Toplumsal gerçekçi sinema, ulusal sinema, yeni Türk gerçekçiliği gibi tanımların ardında yatan "yeni", kendine özgü bir sinema arayışı olmuştur. 1960'lı yıllardaki tartışmalar Türk Sinemasının kendine özgülüğü, sinemanın halka yol gösterici olarak işlev görmesi, halkın sorunlarını yansıtması, dile getirmesi, Batı'daki örneklerle karşılaştırılması ve yerlilik gibi konulara odaklanmıştır. 1980'ler sineması ise kendi içine dönen, kendini yansıtan, karakterlere odaklanan, toplumsalcılıktan çok bireyselleşen örnekler sunmaktadır.

Karadoğan, doktora çalışmasında (2014) ve Modernist Estetik (2018) adlı eserinde Türk Sinemasının gösterdiği değişimleri ve buna paralel olarak eğilimlerini incelemiş, Türk Sinemasını mutlak temsil, nesnel temsil, öznel temsil ve refleksif dönemlere ayırarak incelemiştir. Bu dönemlendirmede önemli ölçüde film biçimindeki değişimlere yer vermiştir. Karadoğan (2018, s. 332-335) Türk Sinemasında modernist eğilimin önce

toplumsal gerçekçi filmlerle başladığını, hakim anlatımın zayıflatılarak öznelliğin öne çıkarıldığını ifade etmektedir. Toplumsal gerçekçi filmlerin karşısında ise bireysel, soyut ve Batılı olarak lanse edilen; "sanat sineması" başlığı altında incelenebilecek filmler bulunmaktadır. Sanat sineması, toplumsal gerçekçi sinema arasındaki karşıtlık, Yeşilçamdışı sinema arayışını ortaya çıkarmış ve bunun ilk örnekleri de Yılmaz Güney'in *Seyyit Han*, *Umut* gibi filmlerinde görülmüştür. 1980'li yıllarda ise sanat sineması görünür hale gelmiş, Türkiye'de sinema "kendi üzerine düşünen, kendine gönderme yapan bir nitelik kazanarak anlatısını daha önceki dönemlerden radikal bir biçimde farklılaştırmıştır."

Arslan (2022, s. 317) da 1990'lı yıllarda film yapmaya başlayan yeni yönetmenlerin, genç ve eğitimli olmalarına vurgu yapmaktadır. Bu genç ve eğitimli yönetmenler, bir yandan Geç Yeşilçam dönemindeki sanat sineması örneklerinden beslenmiş, diğer yandan da uluslarası sinema çevreleriyle olan ilişkileri neticesinde, önceki dönemlerden farklı bir sinema anlatımı ortaya koymaya başlamışlardır.

Arslan Yeni Türk Sinemasına olanak hazırlayan gerekçeleri şu şekilde sıralamaktadır:

> 1990'larda sinemalarda Hollywood hakimiyetinin perçinlenmesiyle değişen ve dönüşen bir izleyici ve bu filmleri izleyerek büyüyen yeni bir sinemacı kuşağının ortaya çıkması; sinema filmi dağıtımının Amerikan şirketlerince yürütülmeye başlaması; televizyon için yeni içeriklerin (özellikle dizilerin) üretilmesiyle sinemaya üretilen içeriklerin tür anlamında değişmeye başlaması; sinema filmleri için ulusal ve uluslararası yeni fon olanaklarının oluşması; uluslararası işbirlikleri ve çok kimlikli yönetmenlerin sektöre girmesiyle ulusal sınırların dışında da film yapım ve gösterim pratiklerinin oluşması; etnik kimliklerin temsil ekonomisinin genişleyerek değişmeye başlaması; öte yandan sinemada aksiyon ya da komediler üzerinden popüler milliyetçi içeriklerin yeniden üretiminin halen sürmesi; kendi kendisine yeten ve iç pazar öncelikli çalışan Yeşilçam'ın yerini yeni bir yapım-dağıtım-gösterim pratiğinin alması (Arslan, 2022, s. 449).

Yeni sinemanın başlangıcını 2001'deki ekonomik kriz ve 2002 yılındaki iktidar değişimi çerçevesinde ele alan Arslan, yeni dönemle birlikte, en azından sanat sineması bağlamında, Yeşilçam'dan kopuşun net olduğunu ifade etmektedir.

Burada "sanat sineması"[62] kavramı üzerinde durmak faydalı olacaktır. Zira sanat sinemasının tanımıyla ilgili farklı görüşler bulunmakta, tarihsel süreçte tanım değişime

[62] Sanat sineması tanımlamasının tarihsel gelişimi ve kavram üzerine yapılan tartışmalar için bkz. Karadoğan (2010).

uğramaktadır. Karadoğan (2010, s. 1) bu tartışmaları ve kavramın tarihsel gelişimini aktardığı kitabında, gerçeğin ortaya konulma biçiminin, sanat sinemasının tanımlanmasındaki temel öge olduğunu vurgulayarak şöyle der: "Sanat sineması 'gerçeği' popüler sinemadan farklı bir biçimde, dahası gerçeğe daha fazla bağlı kalarak ortaya koyma iddiasındadır".

1920'li yıllarda klasik anlatım üzerine çalışmalar yürüten Sovyet sinemacılar ise sinema sanatına daha farklı bir yönden yaklaşmışlardır. Sinemada anlam, gerçek mekanlarda, gerçek kişilerle ya da gerçeğin diğer bileşenleriyle inşa edilmek durumunda değildir. Dancyger (2011, s. 5-6) Rus sinemacıların Griffith'in filmlerinde arka arkaya dizilen sahnelerin, incelikle tasarlanmış çekim ölçekleri, paralel kurgu ve tempo denemelerinin dramatik etkiyi nasıl arttırdığını gözlemlediklerini belirtmiştir.

Başını Eisenstein (*Strike*, 1925; *Battleship Potemkin*, 1925; *October*, 1928; *Alexander Nevsky*, 1938), Vertov (*Kino-Eye*, 1924; *Stride*, 1926; *Man with a Movie Camera*, 1929), Pudovkin (*Mother*, 1926; *The End of St. Petersburg*, 1927; *Storm Over Asia*, 1928; *Suvorov*, 1941) gibi yönetmenlerin çektiği Sovyet sinemacılar sinemada anlamın, kurgu marifetiyle nasıl inşa edilebileceğini çözümlemişler, Montaj Kuramını sinemaya katmışlardır. Eisenstein (1949, s. 37) açısından montaj, izleyicinin duyguyu deneyimlemesini sağlayacak şekilde heyecanlı, çarpıcı planları arka arkaya, doğru yere koymak anlamına gelmektedir. Eisenstein böylece gerçeği montajla eğip bükerek, ondan başka bir şey yaratmanın peşine düşmüştür. Eisenstein (1993, s. 15), *Strike* (Eisenstein, 1924) filminde alışılagelmiş anlamda bir öykü olmadığını, bunun yerine bir grevin ilerleyen aşamalarının bulunduğunu hatırlatarak, kullandığı montajın izleyicide bıraktığı etkinin önemini vurgulamaktadır.

Eisenstein (1982, s. 15) için sanat, bir söz söylemek, bir ifadede bulunmak, taraf tutmaktır. Bu muhakkak politik bir söylem olmak durumunda değildir. Ona göre diğer türlü düşünmek, sinema izleyicisine, iyiliği ve doğruyu öğreten, onların arzularını ve tutkularını ellerinden alan bir kilise topluluğu muamelesi yapmaya benzer ki bu da Amerikan filmlerinin mutlu sonla biten filmlerinin arkasında yatan felsefedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve onu takip eden Fransız Yeni Dalgası da sanat sineması kavramı üzerindeki tartışmaların önemli

örneklerindendir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği hakim sinema olan Amerikan Sinemasının ve artık neredeyse onunla özdeşleşmiş olan klasik anlatımın yapısını bozmaya çalışmıştır. Sovyet montajcılarına karşı duran Bazin açısından gerçeği en az kurgu müdahalesiyle, olduğu gibi yansıtma iddiasında olan bu sinema, sanat olarak kabul görmektedir. Halbuki her ikisi de; hem Sovyet Montaj Sineması hem de İtalyan Yeni Gerçekçiliği klasik anlatıma karşı taraf olmuşlardır. Eisenstein'ın bahsettiği gibi her iki kolda da, biçimsel olarak derin ayrımlar taşısalar da bir tavır vardır. İtalyanların ardından Fransız Yeni Dalga sinemacıları da bu defa gerçeği bir yana atıp, biçemi öne çıkaran bir başka biçimsel denemede bulunmuşlardır. Burada da sanat sineması kavramı bir kez daha ana akım sinemanın dili olduğu artık kanıksanmış olan klasik anlatımı hedef almaktadır.

David Bordwell (1985, s. 206) sanat sinemasını biçimsel yönüyle ele alır. Daha önce Rus biçimcilerin ve onlarla aynı dönemde ortaya çıkan Sovyet sinemacılarının da yaptığı gibi, sanat sinemasına biçimdeki değişiklikler üzerinden yaklaşır. Klasik sinema, köklerini popüler romanlardan ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosundan alır ve gerçeğin, olaylar arasında örtülü bir tutarlılık, nedensellik kurarak, kişilerin, karakterlerin bireysel kimliklerinin net tanımlarını yaparak algılanmasını sağlar. Sanat sineması anlatımı ise köklerini modernist edebiyattan almakta ve gerçeğin ne olduğunu sorgulamaktadır. Her şeyin bilinemeyeceği, kişilerin psikolojilerinin değişkenliği ve kararsızlığını da öne sürerek öznel gerçekliği, nesnel gerçekliğin önüne koyar, böylece belirsizlik en temel prensip haline gelir.

Sanat sinemasının Türkiye'deki durumu da kavramın kendisi gibi sorunludur. Karadoğan (2010, s. 15-17) Türkiye'de sanat sineması örneklerinin ilk defa 1960'lı yıllarda verildiğini, 1980'li yıllarda kurumsallaşmaya başladığını ifade eder. 1980'li yıllarda sanat sinemasının anlatım stratejilerini sürekli ve tutarlı olarak kullanan Ömer Kavur dışında biri olmamıştır. Ancak Karadoğan bu durumun 2000'li yıllarda değişmeye başladığını vurgular.

Rus biçimcilerin önde gelen isimlerinden Shklovsky (2021a, s. 71), sanatın "imgelerle düşünmek" olduğunu ifade etmiştir. Sanatın amacı ise nesne duyusunu bilinen, tanınan haliyle değil, görünen şey olarak vermektir. Bu nedenle demektedir ki sanatın tekniği;

> …nesneleri farklılaştırma, biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini arttırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir, sanat nesnenin oluşunu hissetme aracıdır, daha önce olmuş olanın sanat için önemi yoktur (Shklovsky, 2021a, s.78).

Sanat sineması, klasiğin karşısındadır; kalıcı anlatımsal boşluklar yaratarak, izleyicinin *fabula*yı inşa etmesini güçleştirir. Sanat sineması, sebep sonuç ilişkilerini bozar, klasik normdan sapar, kendi yenilikçi normunu inşa eder (Bordwell, 1985, s. 212-213).

Sanat sineması, klasik anlatıma karşı konumlandırılırsa, Türkiye'de sanat sineması alanında yer alan filmlerin bu tanıma tam anlamıyla oturmadıklarını söylemek gerekir. İncelenen filmler arasında sanat sinemasının bu tanımına en yakın film Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi ile Reha Erdem'in *Koca Dünya* filmleri gibi gözükürken, diğerleri klasik anlatımdan büyük ayrılıklar taşımazlar. İncelenen diğer filmleri -neredeyse birbirlerinin yerine kullanılacak şekilde- modern klasik anlatım ya da post-klasik anlatım şeklinde tanımlamak daha doğru gözükmektedir. Bununla birlikte *Koca Dünya* açısından da parametrik anlatımdan, en azından sanat sineması anlatımı ile parametrik anlatımın birbirine karıştığı melez bir anlatımdan söz etmek daha yerindedir.

İncelenen filmlerin Yeşilçam ile ya da eski sinema ile arasında büyük farklılıklar taşıdığı görülmektedir. Arslan (2022, s.447) eski sinemanın zamanın gereksinimlerine, ihtiyaçlarına ve sorunlarına değinememesi sorunundan hareket ederek, eski sinemayı "şimdi ve burada olamayan" sinema olarak tanımlamaktadır. "Burada olamamaya başlayan sinema, konvansiyonel sinemadır aslında".

Arslan'ın eski ve yeni sinemaya bakışı, Yeni Türk Sinemasının tanımlanmasında biçimsel farklılıklara odaklanmanın işe yararlılığını da göstermektedir. İncelenen filmlerin eskiye nazaran önemli farklılıklara sahip olmalarının altında yatan faktör konvansiyonlardan uzaklaşmış, çoğunlukla da kopmuş olmalarıdır.

Türk Sinemasının geçmişinde daha önce de Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz gibi önemli isimlerin birçok filminde, Cengiz Tuncer'in *Sevmek Seni*, Şakir Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın*, Atilla Tokatlı'nın *Denize İnen Sokak* filmlerinde ya da Yılmaz Güney'in (*Seyyit Han*, 1968; *Umut*, 1970; *Acı*, 1971, *Arkadaş*, 1974) ve 1980'li yıllarda yaptıkları filmlerle Atıf Yılmaz'ın (*Mine*, 1982; *Adı Vasfiye*, 1985; *Aah Belinda*, 1986;

Asiye Nasıl Kurtulur, 1986; *Hayallerim, Aşkım ve Sen*, 1987), Ömer Kavur'un (*Anayurt Oteli*, 1987; *Gece Yolculuğu*, 1988) ve daha nicelerinin klasik anlatımdan ve Türk Sinemasının konvansiyonlarından uzaklaşma, sapma çabası içinde oldukları görülmektedir. Buna karşın Yeni Türk Sinemasını "yeni" yapan belki de bu bahsi geçen yönetmenler ve filmlerinden sayıca daha fazla ve nitelik olarak daha farklı filmlerin yapılmış olmasıdır denilebilir.

İncelenen filmlerde görülen temel farklılılar sinemasal anlatımın önemli ölçüde değiştiğini göstermektedir. Dört film de hem geleneksel kodlardan uzaklaşmış, hem de klasik anlatımın en azından anlatı berraklığı, sebep-sonuç ilişkisi, devamlılık gibi temel ögelerini zayıflatmış, gevşetmiştir. Bu farklılıkları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. İzleyici *fabula*nın inşası konusunda çok daha aktif bir pozisyon almıştır. Dört filmde de *fabula*nın inşasının güçleştirildiği gözükmektedir. Mekanlar, karakterler olay örgüsü hazır, kolaylıkla kavranılacak şekilde tasarlanmamıştır. *Kelebekler*, karakterler ve mekanla ilgili oldukça sınırlı bir bilgi aktarımı sağlamakta, dahası bilgiyi güvenilmez olarak kullanmaktadır. İzleyici, öyküyü kavrayabilmek için karakterlerin geçmişini inşa etmeye zorlanmakta, bununla birlikte filmin güvenilmez anlatımı, hem karakterlerin söylediği yalanlar, hem de anlatımın zamansal manipülasyonları, bu inşa sürecini geciktirmekte ve zorlaştırmaktadır.

Sen Aydınlatırsın Geceyi fantastik bir dünya ile gerçek dünyanın iç içe geçtiği, gerçekliğin yoğun bir şekilde saptırıldığı anlatı dünyası ile karakterler ve çevreye dair verilen oldukça kısıtlı aktarılan bilgi sayesinde *Kelebekler* ile aynı özelliği taşımaktadır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde bilgi sadece sınırlı olarak aktarılmakla kalmaz aynı zamanda izleyiciden önemli miktarda bilgi de saklanır. Film karakterlerin geçmişlerine dair oldukça sınırlı bilgi verdiği gibi anlatım, karakterlerin yalan söylediğini de açık eder. Karakterlerin söyledikleri yalanlar aynı zaman ve çerçeve içerisinde eşzamanlı olarak sinema teknikleri vasıtasıyla ifşa edilir. Ancak bu vesileyle verilen bilgi de oldukça sınırlıdır.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde ise anlatım, bilgiyi ağır ağır, geciktirerek, çoğunlukla karakterlerin öznel bakış açılarından aktarmaktadır. Film sembolik ve mecazi bir anlatım kullanmakta, bu yönüyle anlatı berraklığını oldukça zayıflatmaktadır.

Karakterlerin geçmişlerine dair oldukça sınırlı bilgi aktarmakta, bu bilgiyi devam ettirmemekte ve belirsizlikte bırakmaktadır. Bu belirsizlikler filmdeki mecazi anlatımı ve sembolizmi de desteklemektedir.

Koca Dünya filmi de diğerleri gibi bilgi aktarımını sınırlı tutmakta, bununla da yetinmeyerek hem olay örgüsünü hem de sinema tekniğini diğer filmlerden farklı bir şekilde kullanmaktadır. *Koca Dünya*'da olay örgüsü yapısı büyük ölçüde anlatım tarafından geri plana atılmış, filmlerde nadiren görülen, stilin öne çıktığı ve filmin yapısını meydana getirdiği bir kullanım örneği göstermektedir. Stilin olay örgüsü yapısından bağımsızlığı ve onu yönetmesi sinema tekniği üzerinden bilgi aktarımını sembolikleştirdiğinden, anlatım da -bilgi aktarımı konusunda en azından- bir anlamda zayıflamaktadır. Böylece anlatı berraklığı ortadan kaldırılır. Olay örgüsünün arka plana itilmesi ve stilin öne çıkması sebep-sonuç ilişkisini de devre dışı bırakır, böylece sadece Yeşilçam'da değil, dünyada da nadir örneği bulunan bir anlatım üretmiş olur.

Özetle Yeni Türk Sinemasının örneklerine bakıldığında, 1980'lerden itibaren uluslararası ölçekte de anlatı berraklığını zayıflatan, sebep-sonuç ilişkisini gevşeten, izleyiciyi daha aktif olmaya iten bir anlatım yoluna gidildiği görülmektedir. Klasik anlatımdan tam anlamıyla kopmayan ancak bir yandan da sanat sineması anlatımının özelliklerini de taşıyan filmler için Bordwell ve Thompson modern klasik anlatım, Thanaouli post-klasik anlatım tabirlerini kullanırlar. Her iki durumda da incelenen filmlerin klasik anlatımdan önemli ölçüde sapma gösterdiği görülmektedir. Anlatımın daha farklı örneklerinin verildiği *Sen Aydınlatırsın Geceyi* ve *Koca Dünya* filmlerinde ise sanat sineması anlatımı, parametrik anlatım gibi tarzlardan bahsetmek mümkündür. Böylece klasik anlatım ve sanat sineması anlatımındaki bazı şablon ve şemaların işlevsiz kaldığı görülmektedir.

2. Yeni Türk Sineması tiplerin yerine karakterleri yerleştirilmiştir. Özellikle 1980'li yıllar incelendiğinde tiplerin yerini karakterlerin almaya başladığından bahsedilmişti. Türk Sineması, uzunca bir süre, tek adam devri diye geçen ve tiyatrocuların hakimiyetinde, teatral düzenlemeler çerçevesinde geliştirilen bir anlatım oluşturmuştur. Tiyatronun yanı sıra Türk kültüründe geçmişten bu yana gelen gölge oyunu, Karagöz, meddah ve orta oyunu gibi gelenekler de Türk Sinemasının gelişiminde yer etmiştir.

Geleneksel Türk Sanatları, İslamlaştırma gibi etkenler Türkiye'de sinema anlatımının dramaya mesafeli olmasına neden olmuş, dramanın yerine geleneklerde yer alan lirik ve epik özellikler gösteren tiplemelerin kullanılmasına vesile olmuştur. Yine geleneksel olarak sözlü anlatımın etkileriyle birleşince, Türk Sineması karakterlerden çok tipler üzerinden kurulan bir sinema olarak öne çıkmıştır. Tipler, Türk halkının kolaylıkla tanımlayabildiği, hakkında önceden bilgi sahibi olduğu destansı, mitolojik ya da idealize edilmiş şablonlar olarak kurulmaktadır. Karakterlerin tek boyutlu olmaları, halkın bu kültürü özümsemiş olmasından da kaynaklı olarak insanları rahatsız etmemiş, tersine sinema salonlarını doldurmalarında önemli rol oynamıştır. Tiplemelerin kullanımı ak-kara karşıtlığı gibi zıtlıklar üretmiş, kültürde yer etmiş belli başlı temel nitelikler bu tipler üzerinden çeşitlendirilmiştir. Bu nedenle Türk Sinemasında iyilerin tamamen iyi olduğu, kötülerin hiçbir gri alan bırakmaksızın kötülükler yaptığı, melankolik, kahraman, dindar, üçkağıtçı, gözü kara, romantik, saf ya da kıskanç sıfatlarından bir ya da bir kaçını taşıyan tiplemeler kullanılmıştır.

1980'li yıllarla birlikte karakterlerin birbirinden ayrılmaz üç boyutu; fiziksel, sosyal ve psikolojik özellikleriyle Türk Sinemasında yer almaya başladıkları gözlemlenmektedir. Bu dönemde anlatım, karakterlerin iç dünyaları, geçmişleri, geçmişlerinden gelen korkuları, heyecanları, arzularıyla ilgilenmeye başlamış hem de çevresindeki olaylara, sorunlara bakışlarını ve tepkilerini irdelemiştir. Anlatımdaki değişime paralel olarak 1980'li yıllar bu nedenle bir geçiş dönemi olarak gösterilmişti. Yeni Türk Sinemasında ise karakterlerin bu üç boyutu tamamen gözler önüne serilmiştir. İncelenen filmlerde şema ve şablonlara tamamen aykırı, kendine özgü niteliklere sahip, kendi hayat tecrübeleri ve geçmişlerinden gelen sorunlar, problemler ya da umutları taşıyan karakterler ortaya çıkmıştır.

Kelebekler'de Cemal, çocukluğunda yaşadığı travmanın sonucu olarak gerçeklerden kaçan, içindeki derin korku, yalnızlık ve umutsuzluğa karşı güler yüzlü, kendisiyle barışık bir tipin maskesini giymiş, ayağı yere basmayan fikirler geliştiren, her şeyi hesapladığını düşünüp, birçok önemli detayı hesaba katamayan, hem iyi niyetli hem de kusurlu bir profil oluşturmaktadır. Aynı geçmiş Kenan açısından onu yalnızlığa mahkum etmiştir. Kariyerinde olmayı hakettiği yerle gelmiş olduğu yer arasındaki farkın sebebi

ona göre ailesi ve geçmişidir. Geçmişi nedeniyle o da bir başka maske takmayı tercih etmiş, başkalarının hayatlarını yaşayabileceğini düşündüğü aktörlük mesleğini tercih etmiştir. Suzan ise diğer kardeşlerden farklı olarak geçmişi daha az hatırlamakta ancak annesiz ve babasız büyümenin yaralarını diğerlerinden daha fazla hissetmektedir.

Anlatımdaki sınırlılık, bilginin bilinçli olarak düzensiz, güvenilir olmayan bir şekilde, bazı durumlarda öznel olarak verilmesi, eksik bırakılması, izleyiciyi bilgi hiyerarşisinde en alta iter. Böylece izleyici elindeki kısıtlı imkanlarla *fabula*yı inşa etmeye zorlanır. *Adı Vasfiye*, *Asiye Nasıl Kurtulur* ya da *Mine* gibi filmlerde karakterler tip özelliklerinden önemli ölçüde sıyrılmıştır denilebilir. Ancak bu dönemi bir geçiş süreci olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Mine, bir karakterdir ancak geçmişinde yaşadıkları, ona özgü olan dünya ile ilgili fikirler ve görüşler kalıplaşmıştır. Asiye'nin arka plan hikayesi, Asiye'yi aynı yola düşmüş diğer insanlarla hemen hemen aynı çizgiye sokmaktadır. Ancak *Kelebekler*'in Suzan'ı böyle değildir. Suzan, kendisinden başka hiç kimseye benzemez, onun karakteri, sadece onun hayatına özgü bir şekilde ve yöntemle meydana getirilmiştir. *Kış Uykusu*'ndaki Aydın'ın huzursuzluğu, mutsuzluğu ve komplekslerinin sebebi sadece ona özgü bir yaşamın sonucudur. İzleyici, kendisine sunulmamış olan bilgileri kendi tecrübesi ve yaşam pratiğiyle bir araya getirmeye zorlanır.

Sen Aydınlatırsın Geceyi filminde Cemal sessiz, sakin, zaman zaman gözleri hipnotize olmuş gibi bir noktaya takılan, mülayim ve uyumlu biri gibi görünür. Bununla birlikte intihara meyillidir. Filmin anlatı dünyasının oldukça uzun bir sürede kurulmasının da bir sonucu olarak Cemal'in geçmişi, travmaları ve korkuları da filmin geneline yayılır. Bir yönüyle karakterin iç dünyası, filmin kavranabilmesinin de anahtarıdır. Yasemin, Defne, ve Dündar'ın geçmişleri, karakterlerinin oluşumunda önemli yer tutmaktadır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminin karakterleri süper kahraman filmlerindeki gibi doğa üstü güçlere sahiptir. Ancak bu güçler işlevsizdir. Süper kahramanlar kendi doğalarındaki nitelikler nedeniyle karakterden çok tiplere daha yakındır. Örneğin Süpermen iyidir, dünyayı kötülüklerden koruyan, başı sıkışanlara yardıma koşan, kusurları bulunmayan bir kahraman, bir süperegodur. Örümcek Adam Süperman'e kıyasla daha genç ve tecrübesiz olsa da taşıdığı kusurlar sahip olduğu güçlerin yanında önemsizdir. Benzer

şekilde bu tarz filmlerin kötüleri de katıksız kötüdür ki bu nedenle antagonistten ziyade *villain*, eğer kadınsa *villain* ve/veya *femme-fatale* olarak tanımlanmaktadırlar. *Superman*'de (Donner, 1978) Lex Luthor, *Spider Man*'de (Raimi, 2004) Octopus ya da Green Goblin, *Batman*'de (Burton, 1992) Joker ya da hem villain hem femme-fatale özellikleriyle öne çıkan Catwoman ya da *Avengers* serisinin Black Widow'u bunlara örnektir. Bu karakterlerin geçmişleri kısaca geçiştirilir. Karakterler zaten dönüşüm[63] geçirmiş, bu nedenle de karakter vasıflarını yitirmişlerdir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde ise bu özellikler işlevsiz bırakılmış, bu doğa üstü yetenekleri neden kullanamadıkları ya da bu özelliklerin ne işe yaradığı meselesi izleyicinin zihnini kurcalamakta, karakterlerin iç dünyalarını kavramaya itmektedir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde de karakterler geçmişlerinin tesiriyle sıkı bir şekilde işlenmiş, hem geçmişte yaşadıkları sorunlar ve problemlerle kişiliklerini bulan ve bununla hesaplaşmak zorunda kalan hem de sosyolojik dalgalanmaların etkilerini dışa vuran üç boyutlu figürlerdir. *Kelebekler* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmlerinde olduğu gibi *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de karakterlerle ilgili bilgiler oldukça sınırlı tutulmuş, karakterlerin çevrelerinde olup bitenlere yaklaşımları, kişilik özellikleri, eylemleri üzerinden arka plan hikayeleri ve geçmişleri sezdirilmektedir. Komiser Naci, işini kitaba uygun şekilde yapmaya çalışan, hiyerarşik konumu ve bu konumu tehdit eden gelişmelere karşı tepkili, bürokratik zincirin ve işleyişin bir parçası olmayı kabullenmiş bir kişiliğe sahiptir. Karakterin aile hayatı, oğlunun sağlık sorunu ve eşiyle olan gerilimi, mutsuzluğu, umutsuzluğu ve işi dışındaki insani meseleleri umursamazlığı anlatım yoluyla sezdirilir.

Şoför Arap, karakterler arası hiyerarşik dizilimde daha alt bir seviyededir, kendi seviyesinde olan savcının şoförü ile bir güç savaşı içindedir. Bölgeye ve çevresine karşı olan güvensizliği onu umursamaz, vurdumduymaz, olan bitenlere duyarsız biri yapmıştır. Soruşturma sırasında elma ağacına asılıp elmaları toplamaya çalışır. Ceset bulunduğunda tarladan kavunları toplamaktadır.

---

[63] Buradaki dönüşüm Egri'nin altını çizdiği gibi karakterin yaşadığı deneyimden bir şeyler öğrenmesi, bunun neticisinde de yeni birine dönüşmesinin yolculuğudur.

Savcı ve doktor ise daha ön planda olan karakterlerdir. Onların geçmişlerine dair daha detaylı bilgiler aktarılır. Bunlardan birisi savcının bir arkadaşının eşi üzerinden anlattığı, muhtemelen kendi eşi ile ilgili olan arka plan öyküsüdür. Aynı şekilde doktorun da geçmişte evli olduğu bilgisi hem konuşmalar sırasında, sonrasında da doktorun hastanedeki ofisinde görsellerle verilir. Filmde karakterler geçmişleriyle ve kendileriyle yüzleşmeleri gereken bir durumun içindedirler.

Koca Dünya filminde de bilgi sınırlı olsa da karakterlerin geçmişlerine dair önemli bilgiler verilir. Ali ve Zuhal yetimhanede, anne ve babaları olmadan büyümüşler, çevre ve toplum tarafından kuşatılmışlardır. Sığındıkları orman hem kendilerini keşfetmeleri hem de toplumsal baskıdan kurtulmaları açısından bir sığınak olarak sunulmuştur.

Özetle Yeni Türk Sinemasında karakterler, eskinin tiplerinin yerini almış, özellikle 1980'li yıllardan itibaren Türk Sinemasındaki tipe karşı karakter kullanımını güçlendirmiştir.

3. Türk Sineması, gelişimini borçlu olduğu Geleneksel Türk Sanatlarının da etkisiyle sözlü bir anlatım oluşturmuştur. Klasik anlatımın anlatı berraklığı, devamlılık, sebep-sonuç ilişkilerinin sıkılığı gibi temel nitelikleri Türk Sineması için de geçerlidir. Ancak Türk filmleri bu nitelikleri sözlü anlatımla sunmaktadır ki bir yandan da bu özelliği Türk Sinemasının kendine özgülüğünü de meydana getirmektedir.

Türk filmlerinde bilgi aktarımı diyaloglarla, sözlerle sağlanmaktadır. Anlatım çoğunlukla güvenilirdir. Bu filmlerde tipler baskın olduğu için, yapabilecekleri ve söyleyebilecekleri de önceden tahmin edilebilirdir. Karakterler gibi kusurlara sahip olmadıklarından sürpriz yaratma ihtimalleri düşüktür.

Türk Sinemasında sinema teknikleri sözlü anlatımın da etkisiyle arka plana itilmiştir. Karakterlerin duyguları, amaçları, hırsları, endişeleri, öfkeleri ve sevinçleri sözlerle verilir. Bu bakımdan mizansen çoğunlukla bayağı bir dekor gibidir. Kamera pozisyonları klasik anlatımın şablonlarına uygun olarak tasarlanmıştır. Kurgu devamlılığı sağlayacak şekilde, görünmezliği esas alarak tasarlanır. Zamansal sıçramalar, *ellipsis*, *prolepsis* gibi manipülasyonlar nadiren tercih edilmiştir. Epizodik anlatım ya da olay örgüsü yapısı ve kronolojik dizilime aykırı örnekler nadirdir.

Olay örgüsü büyük ölçüde kronolojiktir. Tiplerin kullanımı, bilgi aktarımının sözlerle sağlanması, anlatımın güvenilirliği ve olay örgüsünün kronolojik olması gibi faktörler, anlatının nasıl ilerleyeceğinin tahmin edilebilir olmasını da getirmiştir.

Daha önce de bahsedildiği üzere bazı filmler yukarıda bahsi edilen kullanımlara aykırı örnekler vermeye çalışmış, bu hususlardan bir veya birkaçından sapma eğilimi göstermiştir. *Sevmek Seni*, *Sevmek Zamanı*, *Arkadaş* gibi filmler farklı anlatım stratejileri geliştirmeye çalışmışlar ancak özellikle bilginin sözlü anlatım yoluyla aktarımından vazgeçmemişlerdir. Bu konuda yine 1980'li yılların filmleri belki de karakterlerin kullanılmaya başlanmasıyla öncü olmuştur.

Yeni Türk Sinemasında ise sözlü anlatımın tamamen terk edildiği görülmektedir. Sözlü anlatımın terk edilmesiyle birlikte sinema tekniklerinin oldukça etkili şekilde kullanıldığı görülmektedir. Anlatı dünyasının bu dünyada yaşayan karakterlerin özellikleri mizansen, sinematografi, kurgu ve ses marifetiyle aktarılmaktadır. Karakterlerin hisleri, amaçları, duyguları ve endişeleri sinema teknikleriyle verilmektedir.

Sözlü anlatımın yerine sinema tekniği ve olay örgüsü yapısının etkili şekilde kullanılmasıyla Yeni Türk Sinemasının anlatımının önemli ölçüde değiştiği görülmektedir. İncelenen filmlerde görülmüştür ki *Kelebekler* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmleri birçok yönden klasik anlatımın şemalarına bağlı, bununla birlikte bazı yönlerden de aykırılıklar göstermektedir. İki filmde de güçlü bir sebep-sonuç ilişkisi hakimdir. *Kelebekler* örneğinde en absürt durumlarda dahi anlatı dünyası ile motivasyon ilişkisinin kurulması, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde olay örgüsünden sapmalara rağmen anlatımın karakterler ve ana olay ile kurduğu bağlar bu ilişkinin göstergeleridir. Buna karşın aynı filmler başvurdukları zamansal manipülasyonlar, belirsizlik, açık uçlu sonlarıyla klasik anlatımın anlatı berraklığı prensibine mesafelidirler. Bu nedenle her iki filmde Bordwell-Thompson bakış açısıyla modern klasik anlatım ya da Thanouli'nin bakış açısıyla post-klasik anlatım olarak tanımlanmıştır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi ise sebep-sonuç ilişkisi dahil olmak üzere klasik anlatıma karşı daha agresif bir tavır geliştirmiştir. Klasik anlatımın özellikle klişeleriyle oynar ve bunları dönüştürür. Bu özellikleriyle *Sen Aydınlatırsın Geceyi*

filmini sanat sineması anlatımı olarak tanımlamak daha uygun görünmektedir. Koca Dünya ise hem Türkiye'de hem de uluslarası ölçekte oldukça nadir olarak görülen, stilin olay örgüsüne hakim olduğu bir anlatım benimsemiş, bu nedenle de parametrik anlatım olarak tanımlanmıştır.

Bu açıdan bakıldığında incelenen dört filmde de Yeni Türk Sinemasının klasik anlatımdan saptığı, birbirinden farklı anlatım stratejileri geliştirdiği görülmektedir. Bu filmlerin yönetmenlerinin, diğer filmlerindeki benzerlikler de göz önüne alındığında, sayısal olarak önemli miktarda filmin böyle bir eğilim gösterdiği görülmektedir.

4. Türk Sinemasındaki karakter, anlatım, olay örgüsü yapısı değişimlerine uygun şekilde diyalogların işlevlerinin de değiştiği görülmektedir. Bilgi aktarımının sözlü olarak yapıldığı eski sinemaya karşı yeni sinema olay örgüsü yapısını ve anlatımı öne çıkarmaktadır. Türk Sinemasında olay örgüsünün ilerleyişi, izleyicinin anlatı dünyasına, karakterlerin (ya da tiplerin) eylemlerine ya da tasvirlerine dair bilgiyi edinmesi diyaloglar üzerinden sağlanırken Yeni Türk Sinemasında diyaloglar karakterler hakkında bilgi verir. Bu bilgilendirme sözlü anlatımdakinden önemli ölçüde ayrılır. Diyaloglar karakterlerin konuşma biçimleri, şiveleri, entelektüel seviyeleri, ilgi alanları, sınıfsal özellikleri gibi demografik bilgileri taşımaktadır. Diyaloglar olay örgüsünü ilerletmez.

5. İncelenen filmlerde görüldüğü üzere *Kelebekler*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Koca Dünya* filmleri çoklu protagonist kullanımı örnekleri vermektedir. *Kelebekler*'in protagonistleri Karaçelik'in *Sarmaşık* filminde de olduğu gibi aynı amaç etrafında bir araya gelmiş grup protagonistler özelliği taşımaktayken, *Bir Zamanlar Anadolu*'da filmindeki protagonistlerde aynı özellikten bahsetmek mümkün değildir. *Kelebekler* olay örgüsü yapsından nadiren sapmalar gösteren bir yapıyla, kardeşlerin babaya ulaşma amacını sürekli olarak canlı tutar. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin anlatımının ise başka bir stratejisi vardır. Film sıklıkla ana olaydan sapar. Bu nedenle protagonistlerin kendilerine özgü bakış açıları daha kuvvetli şekilde vurgulanır. *Koca Dünya*'da da benzer bir stratejiden bahsetmek mümkündür. Filmin başında grup gibi hareket eden iki protagonist, orta noktadan itibaren farklı amaçlar ve farklı gündemlere sahip olurlar. Böylece filmde bu karakterlerin bakış açıları da çatışır.

Çoklu protagonist kullanımı Türk Sinemasında nadirdir. Özellikle Ertem Eğilmez'in güldürü filmlerinde çoklu protagonist kullanımından bahsetmek olasıysa da bu filmlerde tiplerin kullanılması çoklu protagonistin sağladığı farklı bakış açıları ve anlatım üzerindeki manipülatif etkilerini desteklemez. İncelenen dört filmin üçünde çoklu protagonist kullanılması anlatımın farklı bakış açılarından ele alındığını ve yönetildiğini göstermektedir.

6. Yeni Türk Sineması kendi yıldızlarını yaratmıştır. Hem bu çalışmada incelenen filmler hem de Yeni Türk Sineması kapsamında değerlendirilebilecek diğer filmlere bakıldığında Ercan Kesal, Serkan Keskin, Damla Sönmez, Demet Evgar, Ahmet Mümtaz Taylan, Ezgi Mola, Muhammet Uzuner, Taner Birsel gibi birçok isim bu filmlerde süreklilik sağlayacak şekilde yer almaktadır.

İncelenen filmlerin ortaklaştıkları ve birbirlerinden ayrıldıkları noktalar aşağıdaki tablolarda (bkz. tablo 5.1, tablo 5.2. ve tablo 5.3) görülebilir. Tablolarda dört filmin anlatı dünyası, olay örgüsü yapısı ve anlatımı karşılaştırılmıştır.

Tablo 5.1

İncelenen Filmlerin Karşılaştırılması - Anlatı Dünyası

Anlatı Dünyası		
Film	Karakter	Çevre
Kelebekler	1. Karakterler üç boyutlu ve karmaşık olarak tasarlanmıştır. Her birinin kendine özgü yaşamı, sırları ve planları vardır. 2. Hiyerarşik olarak izleyici karakterlerden geridedir. Karakterler arası hiyerarşi karmaşıktır. Birbirlerinden bilgi saklarlar. 3. Karakterler sırları ve doğrudan açık etmedikleri psikolojik özellikleriyle çok güvenilir değildir. 4. Grup protagonist modeli kullanılmıştır.	1. Çerçevede karakterler önemli ölçüde merkezdedir. Çevreye, coğrafyaya yer verilmez. Nadiren genel plan kullanılır. Kurma planları kullanılmamıştır. 2. Anlatı dünyası karakter odaklı olarak hızlıca kurulur. Karakterlerin demografik özellikleri bulundukları mekanlar aracılığıyla verilir.
Sen Aydınlatırsın Geceyi	1. Karakterler üç boyutlu ve karmaşık olarak tasarlanmıştır. Her birinin kendine özgü yaşamı, sırları ve planları vardır. 2. Hiyerarşik olarak izleyici karakterlerden geridedir. Karakterler arası hiyerarşi karmaşıktır. Birbirlerinden bilgi saklarlar, yalan söylerler. 3. Karakterler güvenilmezlerdir. 4. Tek protagonist kullanılmıştır.	1. Dar alanlar kullanılmıştır. Çevre nadiren gösterilir, gösterildiğinde uçsuz bucaksızlığıyla baskılayıcı bir atmosfer sunar. 2. Protagonist çoğunlukla her yanı çevrelenmiş mekanlarda hareket eder. 3. Taşrada oldukları hissi verilmiş ancak gerçeküstü yaklaşımla bu durum zayıflatılmıştır.
Bir Zamanlar Anadolu'da	1. Karakterler üç boyutlu ve karmaşık olarak tasarlanmıştır. Her birinin kendine özgü yaşamı, sırları ve planları vardır. 2. Hiyerarşik olarak izleyici karakterlerden geridedir. Karakterler arası hiyerarşi karmaşıktır. Birbirlerinden bilgi saklarlar, yalan söylerler. 3. Karakterler güvenilmezlerdir. 4. Çoklu protagonist kullanılmıştır.	1. Geniş kırsal, kıvrımlı toprak yollar, tepeler, kayalıklar ve tarlalar genel planlarla verilmiştir. 2. Filmin soğuk tonları ve oyuncu performansları sadece havanın değil, insani ilişkilerin de soğukluğunu vurgular. 3. Genel planlar ve minimum kurgu manipülasyonuyla gerçekçi bir taşra hissi sağlanmıştır.
Koca Dünya	1. Karakterlerle ilgili oldukça sınırlı bilgi verilmiştir. 2. Hiyerarşik durum düzensiz ve belirsizdir. 3. Karakterlerin güvenilirliğiyle ilgili yeterli veri bulunmamaktadır. 4. Çoklu protagonist kullanılmıştır.	1. Film yoğun bir şekilde stilin hakimiyetindedir. 2. Şehir sahneleri dar alanlarda, çevreyi göstermeden verilirken, orman sahneleri genel planlar ve tüm detaylarıyla sunulmaktadır. 3. Stilin yoğun kullanımı gerçekliği tahrip etmektedir.

Tablo 5.2.

İncelenen Filmlerin Karşılaştırılması - Anlatım

Anlatım				
Film	Sınırlılık	Öznellik/Nesnellik	Stil	Olay Örgüsü
Kelebekler	Anlatım önemli ölçüde sınırlandırılmıştır.	Bilgi çoğunlukla nesneldir.	Stil, anlatımı ve karakterlerin 3 boyutunu destekler.	İzleyici fabulayı inşa etme konusunda zorlanır.
Sen Aydınlatırsın Geceyi	Anlatım önemli ölçüde sınırlandırılmıştır.	Öznel bilgilere önemli ölçüde yer verilmiştir.	Stil anlatımı, karakterleri desteklediği gibi aynı zamanda gerçeküstücü bir bakışla anlatı dünyasını meydana getirir.	İzleyici fabulayı inşa etme konusunda zorlanır.
Bir Zamanlar Anadolu'da	Anlatım önemli ölçüde sınırlandırılmıştır.	Öznel bilgilere nadiren de olsa yer verilmiştir.	Stil, anlatımı ve karakterlerin 3 boyutunu destekler. Filmin gerçekçiliğini destekler.	İzleyici fabulayı inşa etme konusunda zorlanır.
Koca Dünya	Anlatım önemli ölçüde sınırlandırılmıştır.	Öznel bilgi yoğun biçimde yer almaktadır.	Stil önemli ölçüde anlatımın ve olay örgüsü yapısının önüne geçer.	İzleyici fabulayı inşa etme konusunda zorlanır.

Tablo 5.3

İncelenen Filmlerin Karşılaştırılması - Olay Örgüsü Yapısı

Olay Örgüsü Yapısı				
Film	Kronoloji	3 Perdeli Yapı	Nedensellik	Motivasyon
Kelebekler	Kronolojik	Uygun	Güçlü	Var
Sen Aydınlatırsın Geceyi	Çoğunlukla kronolojik, ellipsis ve prolepsis kullanımı var.	Şemaya uygun değil	Zayıf	Zayıf
Bir Zamanlar Anadolu'da	Kronolojik	Şemaya uygun değil	Var	Var
Koca Dünya	Kronolojik	Şemaya uygun değil	Çok Zayıf	Çok Zayıf

Yukarıdaki tablolar çerçevesinde bu dört film üzerinden eski sinemayla aşağıdaki gibi bir karşılaştırma yapılabilir.

Tablo 5.4.

Konvansiyon - Yeni Biçim

Eski ve Yeni Biçim Arasındaki Farklılıklar		
Film	**Konvansiyon**	**Yeni Türk Sineması**
Sınırlılık	Nadiren sınırlı (olay örgüsü düzeyinde) anlatım.	Oldukça sınırlı anlatım.
Öznellik/Nesnellik	Nesnel anlatım. Sözlü anlatım	Öznelliğe önemli bir yer ayıran anlatım.
Stil	Çoğunlukla kalıplaşmış, devamlılık prensibine uygun kullanılan teknikler.	Karakter ve öykü dünyasını kavramayı sağlayan teknikler.
Olay Örgüsü	Çoğunlukla tahmin edilebilir, doğrusal olay örgüsü. Fabula çoğunlukla kolay inşa edilir.	Tahmin edilmesi güç olay örgüsü. Olay örgüsü sıklıkla ana olaydan sapar.
Anlatı Dünyası	1. Çoğunlukla karakter yerine tip kullanılır. 2. Çoğunlukla tek protagonist modeli kullanılmıştır.	1. Karakterler üç boyutlu ve karmaşık olarak tasarlanmıştır. Her birinin kendine özgü yaşamı, sırları ve planları vardır. 2. Hiyerarşik olarak izleyici karakterlerden geridedir. Karakterler arası hiyerarşi karmaşıktır. Birbirlerinden bilgi saklarlar, yalan söylerler. 3. Karakterler güvenilmezlerdir. 4. Tek, grup ve çoklu protagonist modelleri kullanılmıştır.
Kronoloji	Çoğunlukla kronolojik.	Değişken.
3 Perdeli Yapı	Genellikle uygun.	Çoğunlukla uygun değil.
Nedensellik	Güçlü.	Değişken.
Anlatım Modu	Klasik Anlatım.	Modern Klasik Anlatım, Sanat Sineması Anlatımı ya da Parametrik Anlatım.

Bu açılardan bakıldığında Yeni Türk Sineması, eskiye kıyasla yeni bir anlatım tarzını benimsemiş görünmektedir. Türk Sinemasındaki birçok unsur, değişen konjonktür, toplumsal yapı ve küreselleşme gibi faktörlerin neticesinde başka bir biçime evrilmiştir.

Türkiye'de değişen her şey ile birlikte sinema da değişmiştir. Savaş Arslan ve Zahit Atam, Yeni Türk Sinemasının kadrolarının eğitimli olmalarından bahseder. Bu önemli bir meseledir. Zira Lütfi Akad kitabında (2004, s. 93) *Cahiers du Cinema* dergisinden başka kaynak bulamadığından yakınır ve sonrasında da "iyi ki bulamamışım"

demektedir. Benzer şekilde Refiğ sinemayla ilgili kaynaklardan uzak durmayı bir meziyetmiş gibi aktarmaktadır. Atıf Yılmaz (1984, s. 36) da sinemaya ilişkin kitap okumadığını, bu konuda hiç bir hevesi olmadığını belirtmektedir.

Türk Sinemasının en etkili isimlerine karşı iyi eğitimli bir kuşağın farklı anlatım stratejilerine yönelmeleri manidardır. Bu kuşak hem sinema konusunda donanımlı hem de yenilikler peşinde koşan bir kuşaktır. Burada şunu da eklemek gerekir. Reklamcılık Türk Sinemasının gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır. Reklam filmlerinin bütçeleri 1990 ve 2000'li yılların başlarında neredeyse uzun metraj film bütçelerine denktir. Reklam filmleri için Türkiye'ye gelen yabancı yönetmenler, görüntü yönetmenleri, kurgucular, telecineciler, ses miksajcıları, saç ve makyaj uzmanları önemli bir *know-how* bırakmışlar, bunun yanı sıra reklam filmlerinin kısa süreleri de ifade etme biçimlerinin sinemasal olarak kavranmasına yardımcı olmuştur denilebilir. İncelenen filmlerin üçünün yönetmeni reklam alanında da çalışmaktadır. Dolayısıyla bu yönetmenler teorik bilginin yanı sıra, kamera türleri, objektifleri, *color grading* ya da ses miksajı gibi alanlarda da eğitimlidirler ki yaptıkları işlerde bu etkileri görmek mümkündür.

Bir diğer konu ise Türk yönetmenlerin ve eleştirmenlerin yıllarca şikayet ettiği en önemli sorunlardan biri olarak gösterdikleri sansür meselesidir. Yıllarca Türk sinemacılar yaptıkları filmlerin önündeki en büyük engelin sansür olduğunu savunmuştur. Halbuki daha önce bahsedildiği üzere Fransız yönetmen Docuhet, sansürün çevresinden dolanmak gerektiğini, buna karşı sembolik ya da mecazi bir dil geliştirmek gerekliliğini 1965 yılındaki Sinematek Derneği'nin açık oturumunda ifade etmiştir.

Bugünkü sinema sıklıkla bireyselcilikle itham edilmektedir. Halbuki Yeni Türk Sineması bireyi öne çıkaran bir sinemadan çok, son derece politik ve toplumcu görünmektedir. Yeni Türk Sineması toplumsal ve siyasal eleştirilerini mecazlarla, simgesel anlatımla aktarmaktadır. Bu aktarım tarzı belki de Yeni Türk Sinemasını "yeni" yapan özelliklerin başında gelmektedir.

Sinema tekniğinin kullanımı, Türk Sinemasını özgürleştirmiştir denilebilir. Bireysel olduğu düşünülen çok sayıda film, kullandığı mecazi ve simgesel dil sayesinde

görünenin ardında yatan mesajları taşımaktadır. Örneğin *Kelebekler* filmindeki patlayan tavuklar, filmin anlatı dünyasındaki saçma bir detay gibi görünebilmektedir. Ancak her türlü saçmalığın olabildiği bir ülkede barut taşıyan devrilmiş bir kamyondaki barutları yiyen tavukların patlaması, tam da Türkiye siyasetinde ve toplumsal yaşamında olup bitenleri özetlemektedir. Film siyasetle ilgili görünmese dahi politiktir. Yeni Türk Sineması birçok açıdan eski sinemada kullanılan temaları, karakter özelliklerini, anlatı yapısını ve anlatımı değiştirmiş, farklılaştırmıştır.

İncelenen filmler göstermektedir ki Yeni Türk Sineması çerçevesinde yer alan filmler, anlatı dünyalarının kurulumu, olay örgüsü yapısı ve anlatım yönünden büyük farklılıklar taşımaktadır. Bu farklılıklar aslında Yeni Türk Sinemasının ortak noktasıdır. Kesişen temalara ya da filmlerin dert edindiği sorunlara rağmen, Yeni Türk Sineması birbirine benzemeyen dünyalar, kendine özgü karakterler ile çevreler, farklı anlatım stratejileri geliştirmektedir. Bu yönüyle bu filmler sadece eskinin konvansiyonalardan kopan bir anlayışın ötesinde, sürekli bir yenilenme ve değişim hırsını da göstermektedir.

Tolga Karaçelik'in önceki filmlerinde yaptığı deneyler, *Kelebekler*'de yeni bir düzeye ulaşmıştır. Onur Ünlü hem ticari filmler yapan hem de farklı türlerde örnekler veren bir yönetmendir. İlk filmi *Polis* (Ünlü, 2007) komedi, suç; *İtirazım Var* (Ünlü, 2014) dram, komedi, suç; *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* (Ünlü, 2017) dram, gerilim; *Cingöz Recai* (Ünlü, 2017) macera, polisiye gibi farklı türlerdedir. Bununla birlikte Onur Ünlü ağırlıklı olarak komedi türünde çok sayıda dizi filmin de yönetmenliğini yapmıştır. Nuri Bilge Ceylan, ilk filmlerinin ardından yeni arayışlara yönelmiştir. Reha Erdem filmlerinde farklı iklimsel, coğrafi özellikler sunan çevreler; farklı mizansenler ve biçimler denemiştir. Filmlerin kendine özgülüğü ve yönetmenlerin yeni biçimsel stratejiler geliştirme arayışları, Yeni Türk Sinemasının ortak özelliğidir.

Hem uluslarası alanda hem de Türk Sinemasında 2010 yılından itibaren dijital film yapımı hakim olmaya başlamıştır. Dijital film yapımının sağladığı avantajlar, uluslararası yapım ortaklıkları ile dijital platformaların yaygınlaşması da yeni yönetmenlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Böylece Yeni Türk Sineması tabirinin ortaya atıldığı yıllardan itibaren (ki bu tarihi Arslan'ın bahsettiği gibi 1984 yılına götürmek de mümkündür) bahsi geçen yönetmenlere çok sayıda yeni ve genç

yönetmen de eklenmiştir. Bu yönetmenler, öncüllerinden farklı estetik anlayışlarıyla dikkat çekmektedir. Bir başka deyişle, incelenen film örneklerinde görüldüğü üzere farklı kuşaklardan yönetmenler, kendilerine özgü estetik anlayışlarıyla film üretmektedir. Bu durum, Yeni Türk Sinemasının çok çeşitli bakış açıları sunduğunun göstergesidir.

Yeni Türk Sineması yazar ve yönetmenin, bazı durumlarda da yapımcının aynı kişi olduğu, *auteur* tarzı film üretim pratiğine bağlı, psikolojik derinliğe önem veren, toplumsal çatışmaları dert edinen bir sinema olarak öne çıkmaktadır. Farklı türler, farklı tarzlar ve anlatım stratejileri geliştiren yeni sinema, alışılagelmiş sanat sineması anlayışını da (Kovacs'ın deyimiyle klasik sanat sinemasını) dönüştürmektedir.

Bu dönemde yönetmenler daha dışa dönük, sinemayı uluslararası ölçekte takip eden, yeni fikirlerden beslenen ve üreten yeni bir sinemacılar kümesi olarak görülebilir. Burada küme derken, ortak hareket eden, ortak bir manifestoya sahip yönetmenlerden ziyade, tüm kaynaklardan beslenen ancak kendine özgülüğü öne çıkaran bir gruptan bahsedilmektedir.

Yeni Türk Sineması yönetmenleri, dijital platformlar, uluslarası yapım ortaklıkları, dijital film yapım pratiklerinin sağladığı avantajlarla uluslararası izleyici kitlesini hedef almaktadır. Bu çalışmada inceleme imkanı bulunamamış çok sayıda film, benzer bir yapım pratiğiyle, kendine özgü biçimsel stratejiler, temalar sunmakta, farklı anlatım stratejileri geliştirmekte, farklı anlatım modları kullanmaktadır. Emin Alper'in filmlerinde (*Tepenin Ardı*, 2012; *Abluka*, 2015; *Kurak Günler*, 2022) örneğin, doğrudan politik bir yaklaşım, Yeşim Ustaoğlu filmlerinde (*Pandora'nın Kutusu*, 2008; *Araf*, 2012; *Tereddüt*, 2016) toplumsal gerçekçi bir bakış, Pelin Esmer filmlerinde (*11'e 10 Kala*, 2009; *Gözetleme Kulesi*, 2012; *İşe Yarar Bir Şey*, 2017) kurmacayla belgeselin birbirine eklemlendiği, gerçekçi, varoluşçu bir anlayıştan bahsetmek mümkündür.

Bu çeşitlilik, yönetmenlerin yeni arayışlar içinde bulunması, Yeni Türk Sinemasındaki alışılagelmiş *auteur* sinema pratiğini de dönüştürmektedir. Farklı türler, farklı bakış açıları ve farklı anlatım stratejilerinin kullanılmasıyla Yeni Türk Sineması çok katmanlı, türlerin melezleştiği, farklı biçimlerde Türkiye'nin sosyo-politik manzarasını yansıtan,

uluslararası izleyiciyi hedefine alan ve hepsinden daha dikkat çekici olarak, sürekli bir şekilde yeni biçimler aramaya devam eden bir sinemacılar grubudur.

Böylece Yeni Türk Sineması konvansiyonları bozan ve dönüştüren, tür yapılarını parçalarına ayıran, görsel-işitsel manipülasyonlardan faydalanan, deneylere açık, yerelden küresele uzanan bir sinema dili geliştiren, tematik bir hareketten ziyade, biçimsel bir evrimi açık şekilde sunan bir sinema olarak tanımlanabilir.

Sinemada biçim üzerine çalışmalar, hem sinemayı daha verimli bir şekilde kavramayı hem de sinema dışı alanlar için de daha nitelikli yorum yapabilme imkanını getirmektedir. Biçimin analizi sadece Yeni Türk Sinemasına neden "yeni" dendiğini açıklamaz, buna ek olarak sinemasal anlatımın stratejilerini, sinemanın topluma nasıl baktığını, neyi irdelediğini ve neyi planladığını da göstermektedir.

Bu çalışmada incelenen filmler kapsamında filmlerin anlatı dünyaları, sinemasal araçların hangi anlamları ürettiği, filmlerin nasıl temalar oluşturdukları, çoklu protagonist kullanımlarıyla farklı bakış açıları ürettikleri gibi birçok konuya değinilmiştir. Biçimin oldukça somut olarak ortaya koyduğu veriler ışığında biçim üzerine daha fazla çalışma yapılması gerekliliği görülmektedir.

Batı ülkelerinde Salt'ın (1974) İstatistiksel Stil Analizi (*Statistical Style Analysis*) diye adlandırdığı, filmlerin kesme süreleri, çekim ölçeklerinin hesaplandığı veri tabanları oluşturulmuştur. Bu veritabanları örneğin, 1950'li yıllarda Hollywood filmlerinin kesme hızlarıyla 1960 ya da 1970'li yılları karşılaştırma imkanı tanımaktadır. Günümüzde, ortalama kesme hızının 2 saniye olduğu düşünüldüğünde, bu veriler son dönem filmlerindeki hızı yoruma gerek bırakmadan ortaya koymaktadır. Aynı şekilde çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve biçimsel alana hizmet edebilecek bir çok farklı alandan faydalanmak gereklidir.

Yukarıdaki öneri ışığında bakılacak olursa, Türk Sinemasına ilişkin böyle bir veritabanının bulunması halinde bu çalışmada da çok daha net ve keskin sonuçlara varmak mümkün olabilirdi.

Daha fazla filmin incelenmesi, yakın analize tabi tutulması, hem geçmişe dönük olarak hem de bugün açısından Türk Sineması üzerine daha açıklayıcı bilgilere ulaşılmasını

sağlayacak, sinemayı daha nitelikli bir şekilde anlamaya olanak tanıyacaktır. Türk Sinemasının geçmişine dair de derinlikli incelemeler oldukça nadirdir. Bu konuda yapılacak hem nicel hem nitel araştırma çalışmaları Türk Sinemasının geçmişini ve bugününü daha iyi anlamayı olanaklı hale getirecektir. Bu sayede filmler üzerinden toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel araştırmalar sağlam bir zemine oturtulabilir.

Bu özellikler çerçevesinde, değişen Türkiye'nin değişen koşulların uygun şekilde, yeni bir nesil sinemacılar kuşağı, filmlerini yeni bir biçimde yapmaktadır. Kuçuradi'nin (2009, s. 95-97) dediği gibi "…çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta 'yeni' denebilir." sözünde olduğu gibi Yeni Türk Sineması da sözünü yeni bir biçimde söylemektedir.

KAYNAKÇA

Abbot, H. (2007). Story, plot and, narration. İçinde D. Herman (Ed.), *Cambridge companion to narrative* (1. Basım ss. 39-52). Cambridge University Press.

Abbot, H. (2008). *The cambridge introduction to narrative*. Cambridge University Press.

Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix Yayınevi.

Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım* (2. Basım). İstanbul: Alfa Yayınları.

Altman, R. (2008). *A theory of narrative*. Columbia University Press.

Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan yeni türk sinemasına melodramatik imgelem.* Hayalperest Yayınevi.

Akerson, T. (1966). Türk sinemasında eleştiri. *Yeni Sinema.* 1, (3). 35-37.

Akerson, T. (1968). Yeşilçam'dan yeni sinema'ya. *Yeni Sinema*. 3, (18). 8-10.

Akser, M., Bayrakdar, D. (2014). *New cinema, new media: reinventing turkish cinema*. Cambridge Scholars Publishing.

Aksoy, N., Aksoy B. (1985-1987). *Rus biçimciliği üzerine bir ön çalışmanın notları*. İçinde Toplum ve Bilim 31/39 Güz. İletişim Yayınları.

Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. Oxford University Press.

Aristoteles (1987). *Poetika*. Remzi Kitabevi.

Arnheim, R. (1969). *Visual thinking*. University of California Press.

Arnheim, R. (1997). *Art and visual perception: a psychology of the creative eye.* University of California Press.

Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. Öteki Yayınevi.

Arslan, S. (2006). Yeşilçam'ın yeşil yüzü: memleketim. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, (5), 185-196.

Arslan, S. (2011). *Cinema in turkey: a new critical history*. Oxford University Press.

Arslan, S. (2022). *Türkiye'de sinemanın tarihi: başlangıcından günümüze*. Kronik Kitap.

Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni türkiye sineması*. Cadde Yayınları.

Atayman, V. (1969). 1969 başında türk sinemasının bir kaç sorunu. *Genç Sinema*. 6. 3-5.

Ayça, E. (1992). Türk sineması seyirci ilişkileri. *Kurgu Dergisi*, 11, 117-133.

Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a bakış. İçinde S. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* (ss. 129-148). Doruk Yayımcılık.

Baboulene, D. (2011). *The story book*. Dreamengine Media.

Bal, M. (2017). *Introduction to the theory of narrative* (4th Edition). University of Toronto Press.

Barsam, R. ve Monahan, D. (2016). *Looking at movies: an introduction to film* (5th Edition) W. W. Norton & Company.

Bateman, J. ve Schmidt, K. (2012). *Multimodal film analysis: how films mean*. Routledge.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*. Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). *Sinema nedir*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Belfiore, E. (2000). Narratological Plots and Aristotle's Mythos. *Arethusa*, 33(1). The John's Hopkins University Press (33-70).

Bennett, A., Royle, N. (2004). *An introduction to literature, criticism and theory* (3rd Edition). Harlow: Pearson.

Booth, W. (2012). *Kurmacanın retoriği*. Metis Yayınları.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film.* University of Wisconsin Press.

Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.

Bordwell, D., Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press.

Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly,* 55 (3). 16-28.

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (2005) *The classical hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge.

Bordwell, D. (2006). *The way hollywood tells it*. University of California Press.

Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. Routledge.

Bordwell, D., Thompson, K. (2013). *Film art: an introduction* (10th Edition). McGraw Hill.

Bordwell, D. (2017). *Reinventing hollywood. how 1940's filmmakers changed movie storytelling*. The University of Chicago Press.

Bordwell, D., Thompson, K., Smith, J. (2020). *Film art an introduction* (12th Edition). McGraw Hill Education.

Branigan E. (1992). *Narrative comprehension and film*. Routledge.

Branigan, E., Buckland, W. (2014). *The routledge encyclopedia of film theory*. Routledge.

Brooks, P. (1984). *Reading for the plot: design and intention in narrative*. Harvard University Press.

Brown, B. (2014). *Sinematografi: kuram ve uygulama.* (S. Taylaner, Çev.; 4. Baskı). Hil Yayın.

Buckland, W. (2003). *Cognitive semiotics of film.* Cambridge University Press.

Buckland, W. (2012). *Film theory: Rational reconstructions*. Routledge.

Buckland, W. (2015). *Film studies: An introduction*. Teach Yourself.

Burch, N. (1981). *Theory of film practice.* Princeton University Press.

Cambridge Dictionary.

Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces* (Commemorative Edition) Princeton University Press.

Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.; 2. Basım). Kabalcı Yayınevi.

Carroll, N. (1996). *Theorizing the moving image.* Cambridge University Press.

Carroll, N. (1998). *Interpreting the moving image*. Cambridge University Press.

Carroll, N. (2003). *Engaging the moving image*. Yale University Press.

Carroll, N. (2008). *Philosophy of motion pictures*. Blackwell Publishing.

Ceylan, N. B. (2011). *Bir zamanlar anadolu'da*. [Sinema filmi]. Zeynofilm.

Chatman, S. (1980). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.

Chatman, S. (1990). *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press.

Chatman, S. (1993). *Reading narrative fiction*. Macmillan Publishing Company.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve söylem filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Collins Dictionary.

Coş, N. (1973). Gelin. *Yedinci Sanat*. 3. 49-50.

Coş, N. (1974). Umut filmi üstüne tartışma. *Yedinci Sanat*. 2, (15). 5-20.

Creswell, J., Cheryl, P. (2018). *Qualitative inquiry and research design choosing among five approaches.* Sage Publications.

Creswell, J., Creswell, D. (2018). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage Publications.

Currie, M. (1998). *Postmodern narrative theory*. Hong Kong: St. Martin's Press.

Çam, A. (2016). *Derviş zaim: Bir mekan sinemasına doğru.* (Yayın Numarası: 443639) [Doktora Tezi, Galatasaray Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Dağtaş, E., Aydın, N. ve Yılmaz, Ç. (2018). Sinemanın ekonomi politiği: 2016 yılı verileri üzerine bir değerlendirme. *TRT Akademi*. 03 (05). 186-218.

Daldal, A. (2021). *Toplumdan bireysele türk sinemasından parçalar, umut, distopya, siyaset*. H2O Kitap.

Dancyger, K. (2011). *The technique of film and video editing* (5th Edition). Focal Press.

Delahaye, M. (1967). Türk sinemasının bugünkü sorunları konusunda bir açık oturum, delahaye, moullet, straub, denker. *Yeni Sinema.* 2, (4). 19-26.

Denzin, N., Lincoln, Y. (2011). Introduction the discipline and the practice of qualitative research. İçinde. *The sage handbook of qualitative research.* (4. Basım, ss. 1-19). Sage Publications.

Devrim, T. (1960). Türk sinemasının tükenmek bilmeyen konusu: içlilik. *Si-Sa*. 1 (4), 12.

Dictionary.

Dmytryk, E. (1984). *On film editing: an introduction to the art of film construction*. Focal Press.

Dorsay, A. (1996). *12 eylül yılları ve sinemamız: 160 filmle 1980-90 arası türk sinemasına bakışlar.* İnkılap Kitabevi.

Douchet, J. (1966). Sinema sanatı bakımından gelişmiş ülkelerdeki ilerlemeler ve az gelişmiş ülkelerdeki duraklamanın nedenleri açık oturum. *Yeni Sinema.* 1, (2). 47-61.

Egri, L. (1960). *The art of dramatic writing*. Simon & Schuster, Inc.

Eikhenbaum, B. (2021). Biçimsel yöntem'in kuramı. İçinde T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı: rus biçimcilerin metinleri* (ss. 31-70). Yapı Kredi Yayınları.

Eisentein, S. (1949). *The cinematographic principle and the ideogram*. Harcourt, Brace & World.

Eisenstein, S. (1982). *Film essays and a lecture*. Princeton University Press.

Eisenstein, S. (1985). *Film biçimi*. (N. Özön, Çev.) Payel Yayınları.

Eisenstein, S. (1993). *Sinema sanatı*. (N. Şarman, Çev.) Payel Yayınevi.

Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosu*. (Ü. Altuğ, Çev.) İmge Kitabevi.

Elsaesser, T. (1989). *New german cinema: a history.* Rutgers University Press.

Elsaesser, T. ve Buckland, W. (2002). *Studying contemporary american film: a guide to movie analysis.* University of Oxford Press.

Erdem, R. (Yönetmen). (2016). *Koca dünya*. [Sinema filmi]. Atlantik Film.

Erdoğan, N. (2004). Yeşilçam'da beden ve mekanın eklemlenmesi üzerine notlar. *Doğu Batı Dergisi.* Doğu Batı Yayınları. 1 (2). 175-184.

Erkılıç, H. (2003). Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri. (Yayın Numarası: 137059) [Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları* (2. Basım). Agora Kitaplığı.

Evren, B. (1973). Türk sinemasında görüntü. *Yedinci Sanat*. 10. 20-23.

Evren, B. (1984). Sinema ortamındaki kriz. *Gelişim Sinema*. 1, (3). 4.

Evren, B. (1993). *Başlangıcından günümüze türkçe sinema dergileri*. Korsan Yayın.

Field, S. (1984). *The screenwriter's workbook.* Dell Publishing.

Field, S. (2005). *Screenplay: the foundations of screenwriting*. New York: Delta.

Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. Routledge.

Forster, E. M. (1985). *Roman sanatı*. Adam Yayınları.

Freytag, G. (1900). *Technique of the drama* (3rd Edition). Scott, Foresman and Company.

Gaut, B. (2007). *Art, emotion and ethics*. Oxford University Press.

Gaut, B. (2010). *A philosophy of cinematic art*. Cambridge University Press.

Gaut, B., Lopes, D. (2013). *Routledge companion to aesthetics.* Routledge.

Gelenbevi, B. (1962). Stil duvarı önünde beş rejisör. *Sinefilm*. 1, 5.

Genette, G. (1983). *Narrative discourse an essay in method*. Cornell University Press.

Gevgilili, A. (1962). Sinemadan başka her yerde. *Sinefilm*. 2, 3.

Giannetti, L. (2012). *Understanding movies*. Prentice Hall.

Grant, B. (2006). *Schirmer encyclopedia of film*. Schirmer.

Gombrich, E. (1984). *The sense of order: a study in the psychology of decorative art* (2nd Edition). Cornell University Press.

Gombrich, E. (1997). *Sanatın öyküsü*. (Ö. Erduran ve E. Erduran, Çev.) Remzi Kitabevi.

Göktürk, A. (1997). *Okuma uğraşı*. Yapı Kredi Yayınları.

Hauge, M. (2011). *Writing screenplays that sell: the complete guide to turning story concepts into movie and television deals*. A&C Black Academic and Professional.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.) Es Yayınları.

Henderson, B. (1976). The long take. İçinde B. Nichols (Ed.), *Movies and methods an anthology* (ss. 314-324). University of California Press.

Herman, D. (2007). *The cambridge companion to narrative*. Cambridge University Press.

Herman, D. (2009). *Basic elements of narrative*. Wiley-Blackwell.

Herman, D., Jahn, M., Ryan, M. L. (2005). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Routledge.

Hofstadter, R. (2011). *Gödel, escher, bach bir ebedi gökçe belik*. (E. Akça ve H. Koyukan, Çev.) Pinhan Yayıncılık.

Homer. (2012). *The iliad.* Oxford University Press.

Homer. (2016). *The odyssey*. Oxford University Press.

Hubschmid, E. (Yapımcı) ve Gören, Ş. (Yönetmen). (1982). Yol. [Film]. Türkiye, Fransa, İsviçre: Güney film.

Huizinga, J. (1949). *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. Routledge & Kegan Paul.

Jahn, M. (2020). *Anlatıbilim: anlatı teorisi el kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) Dergah Yayınları.

Kakınç, T. (1962). Oyun bitti şimdi ne olacak. *Sinefilm*. 2, 7.

Kakınç, T. (1965). Halkın istediği halkın istemediği. *Sinema 65*. 1 (1), 14.

Karaçelik, T. (Yönetmen). (2018). *Kelebekler*. [Sinema filmi]. Karaçelik Film Yapım.

Karadoğan, A. (2010). *Sanat sineması üzerine: yaklaşımlar ve tartışmalar*. De Ki Yayınları.

Karadoğan, A. (2014). *Modernizmin izini sürmek: türkiye'de sanat sinemasının gelişimi*. (Yayın Numarası: 355771) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik*. De Ki Yayınları.

Karadoğan, A., Öztürk, S. (2022). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi 1932-1988. Cilt 1. 1932-1963*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Karadoğan, A., Öztürk, S. (2022). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi 1932-1988. Cilt 2.1963-1977*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Karadoğan, A., Öztürk, S. (2022). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi 1932-1988. Cilt 3. 1977-1988*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Keen, S. (2015). *Narrative form*. Palgrave Macmillan.

Kovacs, A. (2010). *Modernizmi seyretmek avrupa sanat sineması, 1950 - 1980*. (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. (Orijinal Yayın Tarihi: 2008)

Kress, N. (1993). *Beginnings, middles and ends*. Writer's Digest Books.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: an essay on abjection*. Columbia University Press.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: iğrençlik üzerine bir deneme*. (N. Tutal, Çev.; 2. Basım) Ayrıntı Yayınları.

Kuçuradi, I. (2009). *Sanata felsefeyle bakmak*. Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Kutlar, O. (1968). Seyyit han üzerine. *Yeni Sinema*. 3 (24), 5-12.

Livingston, P. (2013). Narrative. İçinde B., Gaut ve D. Lopes (Ed.) (2013). *Routledge companion to aesthetics* (3rd Edition, ss.340-351). Routledge.

Lewis, J. (2014). *Essential cinema: An introduction to film analysis*. Wadsworth.

Lotman, Y. (1999). *Sinema estetiğinin sorunları*. Öteki Yayınları.

Lubbock, P. (1960). *The craft of fiction*. Bradford & Dickens.

Macauley, R., Lanning, G. (1987). *Technique in fiction*. (2nd Edition) St. Martin's Press.

Martin, A. (1992). Mise-en-scene is dead, or the expressive, the excessive, the technical and the stylish. *Continuum*, 5(2), 87-140.

Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. (7. Baskı) İletişim Yayınları.

Merriam-Webster Dictionary

Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur*. Oğlak Yayıncılık.

Mutman, M. (2017). Kanun Namına: Yöneten Kim?. *Sinecine.* Dipnot Yayınları. 8(2), 7-27.

Münsterberg, H. (1916). *The photoplay*. D. Appleton and Company.

Nelmes, J. (2012). *Introduction to film studies* (5th Edition). Routledge.

Nesin, A. (1960). Sinemanın toplum üzerine yapması gerektiği ve yapmakta olduğu etkiler nelerdir? *Si-Sa*, 1(2), 9-10.

Nişanyan Sözlük.

Olsen, S. (2000). Conventions and rules in literature. *Metaphilosophy*. 31, (1,2), 25-42.

O'Toole, L., Shukman, A. (1977). *Formalist theory: russian poetics in translation*. Holdan Books.

Onaran, A. Ş. (1994a). *Türk sineması I. Cilt*. Kitle Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1994b). *Türk sineması 2. Cilt*. Kitle Yayınları.

Onaran, O. (1986). *Türkçe sinema yazıları kaynakçası 1960 - 1984*. ESDA Ekonomik ve Sosyal Dokümantasyon ve Araştırma A.Ş.

Onega, S., Landa, J. (2014). *Narratology: an introduction*. Routledge.

Online Etymology Dictionary.

Oran, B. (1973). Senaryo yazarı bülent oran'la bir konuşma. *Yedinci Sanat*. 3, 15-26.

Önder, S. ve Baydemir, A. (2005). Türk sinemasının gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (2), 113-135.

Özgüç, A. *100 filmde başlangıcından günümüze türk sineması*. Bilgi Yayınları.

Özön, N. (1962). *Türk sineması tarihi*. Artist Yayınları.

Özön, N. (1964). *Sinema el kitabı*. Elif Kitabevi.

Özön, N. (1965). Çemberleri kırmak. *Sinema 65*. 4, 4-8.

Özön, N. (1968). *Türk sineması kronolojisi 1895-1966*. Bilgi Yayınevi.

Özön, N. (1985). *Sinema: uygulayımı, sanatı, tarihi*. Hil Yayınları.

Özön, N. (2010). *Türk sineması tarihi* (3. Basım). Doruk Yayımcılık.

Parlayandemir, G. (2011). *Türk sinemasının endüstriyel yapısının amerikan sinemasının endüstriyel yapısıyla karşılaştırmalı olarak incelenmesi*. (Yayın Numarası: 291448) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Patton, M. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3rd Edition). Sage Publications.

Plato (1992). *Republic*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (Revised Edition). University of Nebraska Press.

Propp, V. (2009). *Morphology of the folktale* (Revised Edition). University of Texas Press.

Refiğ, H. (1959). Türk sineması üzerine düşünceler. *Sinema-Tiyatro.* 5, 11-12.

Refiğ, H. (1965a). Türk sineması nedir? II- sinemamızın kökleri. *Sinema 65* (2), 7-9.

Refiğ, H. (1965b). Türk sineması nedir? III - sinemamızın dayanakları. *Sinema 65* (1), 14-16.

Refiğ, H. (2019). *Ulusal sinema kavgası*. Dergah Yayınları.

Refiğ, H. (2001). *Düşlerden düşüncelere söyleşiler*. Kabalcı Yayınları.

Ricoeur, P. (1981). *Narrative time*. University of Chicago Press.

Rimmon-Kenan, S. (2005). *Narrative fiction: contemporary poetic*s (2nd Edition). London: Routledge.

Ryan, M. (2007). Toward a definition of narrative. İçinde D. Herman (Ed.), *The cambridge companion to narrative* (ss. 22-39). Cambridge University Press.

Ryan, M. (2014). Story, worlds, media, tuning the instruments of a media conscious narratology. İçinde M. Ryan ve J. Thon (Ed.), *Storyworlds across media toward a media-conscious narratology* (ss. 25-49). University of Nebraska Press.

Ryan, M. (2016). Texts, worlds, stories, narrative worlds as cognitive and ontological concept. İçinde M. Hatavara, M. Hyvarinen, M. Makela ve F. Mayra (Ed.), *Narrative theory, literature, and new media, narrative minds and virtual worlds* (ss. 11-28). Routledge.

Ryan, M., Thon, J. (2014). *Storyworlds across media: towards a media-conscious narratology*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Sabit, S. (1960). Önce konu. *Si-Sa*. 1 (2), 12.

Salt, B. (1974). Statistical style analysis of motion pictures. *Film Quarterly*. University of California Press. 28(1). 13-22.

Sarris, A. (1962). Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture.* 27, 1-9.

Scognamillo, G. (1965a). Metin erksan sivralan'dan berlin'e II, mahalleler ve köyler. *Sinema 65*. 3, 10-13.

Scognamillo, G. (1965b). Metin erksan sivralan'dan berlin'e III, yalnız kalmak veya kalmamak. *Sinema 65.* 4, 10-12.

Serter, S. S. (2005). *Sinemada biçem*: lütfi ömer akad sineması. (Yayın Numarası: 163133) [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Sevinç, Z. (2014). 2000 sonrası yeni türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 97-118.

Shklovsky, V. (1991) *Theory of prose*. Dalkey Archive Press.

Shklovsky, V. (2021a). Teknik olarak sanat. İçinde T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı:* r*us biçimcilerin metinleri içinde* (ss. 71-90). Yapı Kredi Yayınları.

Shklovsky, V. (2021b). Öykünün ve romanın kuruluşu. İçinde T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı: rus biçimcilerin metinleri* (ss. 160-185). Yapı Kredi Yayınları.

Speidel, S. (2012). Film form and narrative. İçinde J. Nelmes (Ed.), *Introduction to film studies* (ss. 79-112). Routledge.

Sözen, M. (2009). Doğu anlatı gelenekleri ve türk sinemasının aidiyeti. *Bilig* (50), 131-152.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.

Şensoy, C. (1965). Dönme dolap. *Sinema 65*. 6, 11-13.

Tanrıöver, H. U. (2011). *Türkiye'de film endüstrisinin konumu ve hedefleri*. İstanbul Ticaret Odası Yayınları.

Tansuğ, S. (1959). Yerli üslup ve anlatım ustalığı. *Sinema - Tiyatro*. 5, 9-10.

Tansuğ, S. (1966). Yerli sinemada anlatım sorunu. *Yeni Sinema.* 1, (3). 33-34.

Teksoy, R. (2007). *Rekin teksoy'un türk sineması.* Oğlak Yayıncılık.

Thanouli, E. (2006). Post-classical narration. *New Review of Film and Television Studies*. 4(3), 183-196.

The Britannica Dictionary.

Thompson, K. (1988). *Breaking the glass armor*. Princeton University Press.

Thompson, K. (1999). *Storytelling in the new hollywood understanding classical narrative technique*. Harvard University Press.

Thompson, K., Bordwell, D. (2019). *Film history* (4th Edition). McGraw Hill.

Todorov, T. (2014). *Poetikaya giriş* (3. Basım). Metis Yayınları.

Todorov, T. (2021). *Yazın kuramı: Rus biçimcilerin metinleri*. Yapı Kredi Yayınları.

Toolan, M. (2001). *Narrative: a critical linguistic introduction* (2nd Edition). Abingdon: Routledge.

Trotsky, L. (1924). *Literature and Revolution*. Russell & Russell.

Truffaut, F. (1987). *Hitchcock*. (İ. Hızlı, Çev.) AFA Yayıncılık.

Tynyanov, Y. (1927). On the principles of cinema. İçinde A. Shukman, L. O'Toole (Ed.), *Formalist theory: russian poetics in translation*.

Tunalı, İ. (1983). *Estetik beğeni*. Say Kitap Pazarlama.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü.

Ufuk, A. (1959). Seyircinin beklediği. Sinema - *Tiyatro Dergisi*. 1, 5.

Ünlü, O. (Yönetmen). (2013). *Sen aydınlatırsın geceyi*. [Sinema filmi]. Eflatun Film.

Vogler, C. (2007). *The writer's journey: mythic structure for writers* (3rd Edition). Michael Wiese Productions.

Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu*. Okuyan Us.

Wertheimer, M. (2012). *On perceived motion and figural organization*. London: The MIT Press.

Wollen, P. (1986). Godard and counter-cinema. İçinde P. Rosen (Ed.), *Narrative, apparatus, ideology a film theory reader* (ss. 120-129). Columbia University Press.

Yılmaz, A. (1984). Atıf yılmaz ya da bir sinemacının çeşitlemeleri. Videosinema (3), 36-40.

Yıldırım, T. (2015a). Türk sinema tarih yazımı ve türler: yeşilçam'ın oluşum döneminde başat türlerin eleştirel söylem üzerinden tanımlanması. *Doğu Batı Dergisi* (72), 27-66.

Yıldırım, T. (2016). 1950'ler sonu türk sinema eleştirisinin "türsüzleştirme" uygulaması: üç arkadaş (1958) ve yalnızlar rıhtımı (1959) melodramlarının eleştirel alımlamaları ve estetik çözümlemeleri. *Journal of Human Sciences*. 13 (2), 3181-3203.

Yorke, J. (2015). *Into the woods: a five act journey into story*. The Overlook Press, Peter Mayer Publishers.

Zaim, D. (2008a). Odaklandığın şey gerçeğindir: türkiye sineması, alüvyonik türk sineması ve uluslararası kabul 1. bölüm. *Altyazı Dergisi*. 78, 48-55.

Zaim, D. (2008b). Odaklandığın şey gerçeğindir: türkiye sineması, alüvyonik türk sineması ve uluslararası kabul 2. bölüm. *Altyazı Dergisi*. 79, 40-47.

http-1: https://www.etymonline.com/search?q=mimesis. Erişim tarihi: 14.05.2023

http-2: https://www.etymonline.com/search?q=myth. Erişim tarihi: 16.05.2023

http-3: https://sozluk.gov.tr/. Erişim tarihi: 16.05.2023

http-4: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/narrative. Erişim tarihi: 15.05.2023

http-5: https://www.merriam-webster.com/dictionary/narrative. Erişim tarihi: 15.05.2023.

http-6: https://www.dictionary.com/browse/narrative. Erişim tarihi: 15.05.2023.

http-7: https://www.etymonline.com/search?q=narrative&ref=searchbar_searchhint. Erişim tarihi: 15.05.2023.

http-8: https://www.merriam-webster.com/dictionary/play. Erişim tarihi: 10..05.2023

http-9: https://www.etymonline.com/search?q=play&ref=searchbar_searchhint. Erişim tarihi: 10.05.2023

http-10: https://www.etymonline.com/word/plight?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_16501. Erişim tarihi: 10. 05.2023

http-11: https://www.etymonline.com/word/story#etymonline_v_22128. Erişim tarihi: 22.08.2023

http-12: https://www.etymonline.com/word/history. Erişim tarihi: 31.08.2023

http-13: https://www.etymonline.com/search?q=story. Erişim tarihi: 31.08.2023

http-14: https://www.nisanyansozluk.com/kelime/hikaye. Erişim tarihi: 07.09.2023

http-15: https://www.nisanyansozluk.com/kelime/öykünmek. Erişim tarihi: 07.09.2023

http-16: https://sozluk.gov.tr/. Erişim tarihi: 07.09.2023

http-17: https://www.etymonline.com/word/fable#etymonline_v_1052. Erişim tarihi: 25.09.2023

http-18: https://www.etymonline.com/search?q=subject+matter. Erişim tarihi: 25.09.2023

http-19: https://www.etymonline.com/word/narration#etymonline_v_2290. Erişim tarihi: 9.12.2023.

http-20: https://www.etymonline.com/search?q=mise en scene. Erişim tarihi: 01.12.2024.

http-21: https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-wheat-field

http-22: https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-pond-at-montgeron

http-23: https://philamuseum.org/collection/object/59194

http-24: https://www.etymonline.com/search?q=cosmos. Erişim tarihi: 02.01.2025

ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı **:** Can KIZILÖZ

Yabancı Dil **:** İngilizce

Doğum Yeri / Yılı **:**

E-Posta **:**

ORCID Numarası **:**

Eğitim Bilgileri:

2018, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Programı.

2002, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Lisans Programı.

Mesleki Deneyimi:

2016, Öğretim Görevlisi, İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu, Radyo ve Televizyon Programcılığı Programı

Yayınları:

Kızılöz, C. (2019). Felsefi Oyuncaklar ve Sinemanın Doğuşu Üzerine Bir İnceleme. *Dünya İnsan Bilimleri Dergisi. 2019 (2)*, 14-27.

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

(2022), European Narratology Network, Üye.